

حسوك وزن الشعر

المجلس
الأعلى
للثقافة



المشروع القومي للترجمة

مجموعة مقالات

الدكتور برويز ناك خانلري

ترجمة وتعليق ودراسة

محمد محمد يونس

445

المشروع القومي للترجمة

حول وزن الشعر

مجموعة مقالات

للدكتور پرويز نائل خانلري

ترجمة وتعليق ودراسة

محمد محمد يونس



٢٠٠٣

المشروع القومي للترجمة

إشراف : جابر عصفور

- العدد ٤٤٥

- حول وزن الشعر

- بيرويز ناتل خانلري

- محمد محمد يونس

- الطبعة الأولى ٢٠٠٣

هذه ترجمة لكتاب

درباره وزن الشعر

تأليف : بيرويز ناتل خانلري

الناشر : بنياد فرهنگ ايران

١٣٣٣ هـ . ش

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمجلس الأعلى للثقافة

شارع الجبلية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo

Tel. : 7352396 Fax : 7358084

تهدف إصدارات المشروع القومي للترجمة إلى تقديم مختلف الاتجاهات والمذاهب الفكرية للقارئ العربي وتعريفه بها ، والأفكار التي تتضمنها هي اجتهادات أصحابها في ثقافتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلس الأعلى للثقافة .

المحتويات

7	تصدير
القسم الأول - الدراسة والتقديم	
11	الدراسة والتقديم
15	أولاً : النظام المقطعى
	ثانياً : مشكلة المقطعين (ص ح ح ص ، ص ح ص ص) مع النظام
29	المقطعى و " مصوت نهفته " أى " المصوت الخفى "
35	ثالثاً : نغمة الحروف والأصوات وقيمتها الإيحائية فى لغة الشعر
45	عن المؤلف :
46	عن الكتاب المترجم :
القسم الثانى - الترجمة والتعليق	
53	الشعر
63	لغة الشعر
75	موسيقى الألفاظ
85	وزن الشعر الفارسى
101	أنواع الوزن فى الشعر الفارسى
113	التنوع فى الوزن الواحد
129	نغمة الحروف
145	قالب الشعر
157	ثبت المراجع التى رجع إليها المترجم فى الدراسة والتعليق

تصدير

هذا الكتاب « دربارہ وزن شعر » أو « حول وزن الشعر » للدكتور پرويز ناقل خانلری « أقمنا بناءه في دراستنا له على قسمين اثنين بينهما اتصال : قسم يشمل بالدراسة نقاطاً ثلاثاً بدت أثناء ترجمتنا للنص الفارسي ، فجعلنا لها الصدارة لأهميتها ، وألحقنا بها تقديمًا مختصرًا عن المؤلف وعن الكتاب ، ومن هنا جاءت تسميتنا لهذا القسم بـ « الدراسة والتقديم » وهو القسم الأول ، وقسم يشتمل في متنه على ترجمتنا الكاملة للنص الفارسي مصحوبة بمجموعة من تعليقاتنا عليها أوردناها في الحواشي من خلال ما أمدتنا به المصادر والمراجع المختلفة والمتصلة بالموضوعات التي أثارها المؤلف ، وقد سميناهما هذا القسم بـ « الترجمة والتعليق » وهو القسم الثاني والأخير .

ولعل الصعوبة التي يمكن أن أشير إليها هنا في هذا التصدير ، والتي واجهت هذه الدراسة حقاً تنحصر في أن المؤلف كان يتطرق أحياناً - كسمة منهجية له في كافة أعماله - إلى بعض الأفكار الجزئية التي سبق له أن تناولها في كتابه السابق « وزن شعر فارسي » الذي يجمع بينه وبين عملنا هذا هدف عام هو « وزن الشعر » ، واختلفاً نهجاً ومعالجة - كما هو واضح - في قسم الدراسة والتقديم .

وإن كان عملنا هذا قد تجنب المتشابهات والمتكررات بينه وبين كتاب « وزن شعر فارسي » - وإن كانت قليلة - إلا أنه لا ينفي أنه أفاد منه كلما سنحت لذلك ساحة أو تطلب أمر .

وبتجاوز تلك المتشابهات ، نرى أن عملنا قد حاول أن يخرج - في النهاية - على شاكلة منفردة به مختلفة عن غيره بعون من الله وبحمده .

وفي النهاية - وكما تعودت - أعطى لكل ذي حق حقه ، حفاظاً لحق أدبي يستحقه كل من أسدى لهذا العمل يد العون والمساعدة ، فكيف أنسى فضل زميلي الأستاذ

الدكتور أحمد كشك ؛ حيث كانت لناقشتنا حول محتوى قسم الدراسة ما شد عودها وأقام عوجها ، وكيف أخفى عطاء أستاذي وصديقي الأستاذ الدكتور رجاء جبر وقد أمدني ببعض من النصوص من الأدب الفرنسي استعانت بها الدراسة وأفادت منها بحق، فللصديقين العزيزين ولكل من أمد هذا العمل بكتاب أو بمشورة أو بنصح الجزاء الأوفى ممن عنده وحده خير الجزاء .

والله سبحانه الحمد في البدء وفي الختام، وعليه قصد السبيل ، فهو نعم المولى ونعم النصير .

محمد محمد يونس

القسم الأول

الدراسة والتقديم

الدراسة والتقديم

هذا الكتاب عبارة عن عدة مقالات تبلغ الثمانية جمعها « ع . ا . سعيدى » من مجلة « سخن ^(١) » وأعطاه من عنده عنوان « درباره وزن شعر » أى « حول وزن الشعر » وعناوين هذه المقالات على ترتيبها : الشعر ، لغة الشعر ، موسيقى الألفاظ ، وزن الشعر الفارسى ، أنواع الوزن فى الشعر الفارسى ، التنوع فى الوزن الواحد ، نغمة الحروف ، قالب الشعر .

وقد توحى عناوين هذه المقالات بتعدد موضوعاتها ، ولكنها - فى حقيقة الأمر - تخدم هدفاً واحداً هو « وزن الشعر » بمفهوم يقربه إلى الموسيقى اللفظية عن طريق اختيار اللفظ بجرسه وطنينه وما بحروفه وأصواته من ارتفاع وانخفاض ومد لخدمة النغمة والوزن ، منه إلى العروض كعلم بيحوره وأوزانه وزحافات وعلله ، ومن وراء ذلك كله ، هدف يسعى إليه المؤلف بثبات : وهو إثبات أن النظام العروضى الفارسى نظام مقطعى كمى خلافاً لما هو سائد ومعروف لدى الأدباء بأنه نظام - مع ما فيه من تصرفات ^(٢) - تقليدى تابع لنظام « الخليل بن أحمد » العربى القائم على أساس الحركات والسكنات وما يتبعها من أسباب وأوتاد وفواصل ؛ بحيث يتولد الإيقاع فى عروض الشعر العربى من توالى الأصوات الساكنة والمتحركة على نحو خاص ،

(١) نشرت المقالات الثلاث الأولى على التوالى فى شهر: دى ، بهمن ، اسفند ، سنة ١٣٣٢ وبقية المقالات فى شهر: فروردین ، اردی بهشت ، مرداد ، شهریور ، مهر ، سنة ١٣٣٣ وعلى التوالى أيضاً .
(٢) تنحصر هذه التصرفات بصورة مجملة فى زيادة أبحر ثلاثة جديدة هى: القريب ، والغريب (الجديد) ، المشاكل ، مع إهمال البحور الخمسة المشهورة والأكثر استعمالاً فى العروض العربى : الطويل ، والبسيط ، والمديد ، والكامل ، والوافر ، بالإضافة إلى زيادة تفعيلات بعض البحور المسدسة لتكون متممة « كالرمل » مثلاً ، والتنويع فى استخدامات بحر « الهزج » قليل الاستعمال فى العربية ، وزيادة الزحافات والعلل إلى بضع وثلاثين ، مع إهمال بعض الزحافات العربية ، وتغيير نظام الدوائر العروضية إلى دوائر جديدة وتوزيعات جديدة للبحور ، وهكذا .

فينشأ عنه وحدة نغمية هي « التفعيلة » التي تتردد على مدى البيت ، وهو النظام الذي يأباه المؤلف ، ويتهمة صراحة - في صفحات هذا الكتاب - بأنه نظام معيب بسبب تعقيد البالغ ومشقة تعلمه، وأنه ليس على أصول علمية محكمة بسبب قدمه (٢) .

ومن ثم سعى - حسب قوله - إلى البحث عن أسس وزن الشعر الفارسي وقواعده بأصول أخرى وأسلوب آخر (٤) ، ووجد في النهاية ضالته في النظام المقطعي الكمي ؛ فكتبنا في مقالات هذا الكتاب وفي كتاب آخر له تحت مسمى « وزن شعر فارسي (٥) » الذي يختلف عن كتابنا هذا (٦) في أنه يركز على جانب التطبيق البحث من خلال محور الشعر بما يقربه من الجانب التعليمي لعلم العروض ببجوره وأوزانه ومصطلحاته، بينما انصرف كتابنا هذا بمقالاته عن ذلك النمط والأسلوب بسبب تنوع مقالاته واهتمامه بدور المقاطع في الوزن والنغمة وما يوجد تنوعه في تعدد الأوزان وتغير في الميزان بتغير الموزون ، مع التركيز على دور بعض القضايا الوزنية والصوتية مثل نغمة الحروف والأصوات في لغة الشعر عن طريق اختيار لفظها - من بين الألفاظ المرادفة له - بناء على جرسه وطنينه وما به من أصوات الارتفاع والانخفاض التي تؤثر

(٢) في ص ٥٢ من الأصل الفارسي : دربارہ وزن شعر ، چند مقالہ از دکتر پرویز ناتل خانلری ، جمع ع . ا . سعیدی . نشر بنیاد فکری ایران ، (بدون تاریخ) .

(٤) السابق والصفحة نفسها .

(٥) نقله إلى العربية تحت عنوان « أوزان الشعر الفارسي » الدكتور محمد نور الدين عبد المنعم ، بمراجعة وتقديم الأستاذ الدكتور عبد النعيم حسنين ، نشر مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧٨ م ،

(٦) كتابنا هذا مرحلة تالية ومختلفة لكتاب « وزن شعر فارسي » ؛ إذ أشار إليه المؤلف ص ٥٢ من النص الفارسي لكتابنا هذا ، وذكره جامع المقالات في حاشية الصفحة نفسها الذي أشار أيضا في مقدمته ص ٧ - ٨ بما يوحى بأن كتاب « وزن شعر فارسي » صورة كاملة نشرت مطبوعة لكتاب سابق للمؤلف أيضا بعنوان « تحقيق انتقادی در عروض فارسی » أي « دراسة نقدية في العروض الفارسي » ألفه « خانلری » سنة ١٣٢٦ هـ ، ونشره ضمن سلسلة مطبوعات جامعة طهران ، وبعد عدة دراسات انتهى من تكوين كتاب « وزن شعر فارسي » في طبعته الأولى ، (انتهى كلام ع . ا . سعیدی) .

وإن كنا نجد النسخة المترجمة إلى العربية تحمل تاريخ سنة ١٣٢٧ هـ ؛ فربما اعتمد المترجم على نسخة معاد طبعتها فيما بعد ؛ لأن مقالات كتابنا نشرت في سنتي ١٣٣٢ هـ ، ١٣٣٣ هـ أي في مرحلة وسط بين العاملين المذكورين ، وقد نفهم أن هذه الأعمال الثلاثة تمثل مراحل متعددة ومختلفة لدراسة « خانلری » لوزن الشعر على أساس مقطعي . . والله أعلم بالصواب .

فى النغمة العامة للشعر، كل هذا بأسلوب يعتمد على الاختصار والإيجاز والسلاسة فى العرض بما يقربه من الطابع العلمى فى عرضه ، ارتدى فيه المؤلف ثوب كبار الأساتذة، فاكتفى بالإشارة دون العبارة وباللمحة دون الإسهاب، ومن هنا اختلف المنهج والمعالجة والفكر بين الكتّاب مع توحيد الهدف (٧) .

وقبل أن نخوض فى جانب الدراسة، لنا هنا وقفة صغيرة مع المقدمة التى سبقت مقالات هذا الكتاب ، وكتبها جامع المقالات (ع . ا . سعيدى) ، فنحن لم نجد فى هذه المقدمة ما يدفعنا إلى ترجمتها وإلحاقها بالأصل الذى ترجمناه ، فهى ليست مقدمة المؤلف حتى تحتوى على فكره ولا هى مقدمة محقق أو دارس للعمل ، بل دارت كلها - وللأسف - بعصبية وشعوبية غير خافية حول سبب اختياره لهذه المقالات التى يرى فيها الحل المناسب لمشكلة ضعف طلاب اليوم فى وزن الشعر وعلم العروض، وهو علم بالغ الأهمية لدارسى الأدب كما نعلم، ومن ثم يرجع سبب هذا الضعف إلى علم العروض العربى بسبب كثرة مصطلحاته التى وصفها بأنها عقيمة مثل « المضارع المخلق المخبوب المكفوف الأصل » ، وكذلك كثرة الزحافات والعلل التى تمتلئ بها كتب العروض السابقة مثل « المعجم فى معايير أشعار العجم » و « معيار الأشعار » وغيرها، وهى فى نظره غير ذات جدوى أو نفع ، ولا يمكن لإنسان أن يصير بقراءتها شاعراً ، وأن من يرغب فى قراءة أشعار « سعيدى » و « حافظ » لا تبدوله حاجة إلى مراجعة هذه الكتب، ومن ثم يرى أن طالب اليوم يحتاج إلى كتاب فى العروض يخلو من هذه المصطلحات المفزعة - حسب تعبيره - ومن ثم وجد ضالته فى مقالات هذا الكتاب التى يرى أنها بسهولة وأختصارها تساعد على تعلم وزن الشعر .

ونحن إذ نرى أن (ع . سعيدى) قد ابتعد عن الجانب العلمى إلى جانب تعصبى نتعفف عن الرد عليه هنا، فإننا نرى أيضاً أن النقطة الوحيدة التى أثارها ويمكن الرد عليه فيها وتحتاج إلى وقفة وقد جانبه الصواب فيها تماماً هى نظرتة

(٧) للمؤلف مقالة أخرى بعنوان « زيان شعر » منشورة فى مجلة « سخن » جمعها د . محمد دبیرسیاقى مع مقالات أخرى لباحثين آخرين فى كتاب تحت مسمى (نمونه نثرهای دلاویز و آموزنده فارسی . معاصر ٢ طهران ١٣٥١ هـ) وهى موجز مختصر لبعض مقالات هذا الكتاب بإضافات يسيرة استعنا بها فى مواضعها من الدراسة والتعليقات .

المحدودة لمقالات هذا الكتاب التي لا تتعدى في نظره عن كونها - لسهولة واختصارها - أفضل ما كتب في العروض وأنسب لطلاب اليوم ، فإن هذه السهولة التي رأها (ع ١٠ . سعيدي) لمقالات هذا الكتاب - بالنسبة لصعوبة العرض لعلم العروض - هي عندنا ، إضافة إلى أنها سمة من سمات « خاتلري » التعبيرية ، غلاف خادع لأفكار عميقة من عالم أريب توخى الاختصار أسلوباً للعرض شأنه شأن كبار الأساتذة في تعاملهم مع الجزئيات ، وتحتاج هذه الأفكار في فهمها - في نظرنا - إلى دارس لعلم العروض - وليس ملماً به فقط - وتحتاج أيضاً إلى فاهم ودارس لنظام المقاطع العربية حتى يصل إلى ما يخفيه المؤلف « خاتلري » خلف أسطره ولا يفصح عنه مثل محاولته إحلال نظام المقطع الكمي محل النظام العروضي العربي ونظام المقاطع العربية ، وكذلك القول بتغير الميزان بتغير الموزون والقول بنغمة الحروف الإيحائية في لغة الشعر وغير ذلك من أفكار كثيرة متدفقة تناولنا بعضها بالدراسة في هذا القسم ؛ لأنها تحتاج إلى جهد أكبر ونؤخر البعض الآخر منها إلى القسم الثاني حيث الاكتفاء بالتعليق عليها وعلى غيرها في حواشينا على ترجمتها . ومن ثم نرى أن موضوعات أو أفكار هذا الكتاب تنقسم إلى نوعين : نوع لا يحتاج - في ظننا - إلى أكثر من التعليق عليه - لجزئية أفكاره وليس لقلّة أهميته - ونترك ذلك إلى حواشينا على النص المترجم ، ونوع آخر قضياه أقرب إلى الجانب الكلي ، وتحتاج إلى دراسة أوسع مما تتحملة التعليقات قد نتفق مع المؤلف في بعضها وندعمه من عندنا ومن قراءتنا حوله ، وقد نختلف معه في البعض الآخر مما لا يحسن السكوت عليه - كما يقول النحاة - وينحصر ذلك في النوع الذي يحتاج إلى دراسة في أمور ثلاثة هي :

١- النظام المقطعي الذي توخاه المؤلف نظاماً لعروض لفته الفارسية بدلاً من نظام « الخليل بن أحمد » القائم على الحركات والسكنات ، والذي نظم عليه الشعر الفارسي الدرّ بالفعل .

٢ - مشكلة المقطعين (ص ح ح ص ، ص ح ص ص) مع النظام المقطعي والمصوت الخفي « مصوت نهفته » .

٣ - نغمة الحروف والأصوات وقيمتها الإيحائية في لغة الشعر .

وإلى ذلك كله عرضاً ومعالجة :

أولاً : النظام المقطعى :

من يقرأ مقالات هذا الكتاب قراءة واعية، سوف يخرج منها إلى أن هناك محاولة غير بريئة من المؤلف يهدف من ورائها إلى الخلاص من نظام « الخليل بن أحمد » السائد في عروض لغته، وذلك عن طريق الانتقاص من شأن نظام « الخليل » هذا - والخليل عقلية لم تجارها عقلية أخرى فيما أنجبت ؛ إذ يرى - أى المؤلف - أن نظام « الخليل » نظام معقد غير محكوم بأسس علمية^(٨) ، ومن ثم فالأنسب للنظام العروضى الفارسى أو على الأصح للاستعمال الفارسى العروضى هو نظام « المقطع الكمى » الذى يعتمد على أساس كمية المقاطع ومداهما وما بها من ارتفاع وانخفاض (زيروبم) وعددها فى أجزاء الوزن ، وهو نظام يقوم تقريباً على كميات وامتدادات الحروف المصوتة أو الحركات (Voyelle) .

ويخرج نظام المقطع هذا عن نظام « الخليل بن أحمد » فى الآتى :

(أ) خروج على نظام التفعيلة المحدد بالحركات والسواكن مكتفياً بكمية المقطع - طوله أو قصره - وتواليه على نسق وزنى معين من خلال نظم البيت .

(٨) نلخص هنا الأسس التى يقوم عليها النظام العروضى العربى « نظام الخليل بن أحمد » لنرى بالفعل هل كانت له أسس عملية أو لا ؟ يقوم عروض « الخليل » على الأسس الآتية :

(أ) تكرار وحدة صوتية معينة هى « وحدة الإيقاع » التى تتألف مما عرف فى العروض العربى باسم « التفاعيل »، وتتألف التفعيلة من توالى مجموعة من السواكن والحركات على نحو معين، وقد تكون وحدة الإيقاع تفعيلة واحدة وقد تتركب من أكثر من تفعيلة، ومن تكرار هذه الوحدة يتولد الإيقاع الموسيقى ، ولا يسمح فى تكرار هذه الوحدة إلا بتنوع محدود ومنضبط ينظمه ما عرف فى العروض العربى باسم « الزحاف والعلل » ، وهذا التنوع المسموح به لا يترتب عليه تغير جوهري فى بنية وحدة الإيقاع .

(ب) تكرار عدد معين من وحدات الإيقاع يؤلف بدوره وحدة موسيقية جديدة مركبة هى « البيت » الذى يتألف من عدد محدد من التفاعيل أو وحدات الإيقاع لابد من التزامه فى كل بيت طول القصيدة .

(ج) تكرار صوت معين أو مجموعة من الأصوات - الساكنة والمتحركة - فى نهاية كل بيت، بحيث يلتزم هذا الصوت بعينه - أو هذه الأصوات بعينها - فى آخر أبيات القصيدة كلها، وهذه هى « القافية » .

(د) تكرار - أحياناً - صيغة محددة من صيغ التفعيلة الأخيرة فى البيت - وهذه التفعيلة تسمى « الضرب » - فإذا جاءت هذه التفعيلة فى البيت الأول على صيغة معينة سواء أكانت صحيحة أم معتلة ، وجب أن تلتزم هذه الصيغة بعينها طوال القصيدة ، بخلاف الزحافات التى تعرض لصيغ التفعيلة فى حشو البيت فإنها لا تلتزم ، (انظر : د . على عشرى زايد ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، الطبعة الأولى ص ١٦٦ ١٦٧ ، مكتبة دار العلوم ، القاهرة ١٩٧٨ م) .

ولو أننا نرى أن هذا الخروج مجرد خروج ظاهري ، لأن الأبيات التي استشهد بها المؤلف على أنها نماذج للنظام المقطعي وقام بتقطيعها تقطيعاً مقطعياً ، قمنا بدورها في حاشية الصفحة المترجمة بتقطيعها على نظام « الخليل » ؛ فلم نجد أى تغير يذكر أو لا يذكر ، وسوف يأتى ذلك فى الصفحات المترجمة وحواشينا عليها ، ويمكن أن نسوق هذا المثال فقط للتدليل :

جهاناچه بدمهر ويدخوجهانى (٩) .

قام المؤلف بتقطيعه على النحو التالى تقطيعاً مقطعياً دون ذكر البحر العروضى له ، وهذا ديدنه فى هذا الكتاب إشارة منه إلى تخلصه من نظام « الخليل » بعلاماته وبحوره ومصطلحاته :

ج هانا چه بدمهر يدخو ج هانى .

ب - - - ب - - - ب - - - (١٠)

و هو على حسب تقطيع المؤلف عبارة عن : مقطع واحد قصير (ب) ومقطعين طويلين (- -) يتكرر كل هذا أربع مرات فى المصراع ، وهو على حسب تقطيعنا له على نظام تفعيلة « الخليل بن أحمد » هكذا .

جهانا جبدمه ريدخو جهانى

ه/ه// ه/ه// ه/ه// ه/ه//

أى على « فعولن » أربع مرات ، ويكون على « مثنى المتقارب » ؛ فأى تغيير هنا بين النظامين ؟ وما الجديد عند المؤلف ؟ ونوضح أكثر بالجمع بين النظامين معا فى المثال نفسه :

جهانا جبدمه ريدخو جهانى .

ه/ه// ه/ه// ه/ه// ه/ه//

(٩) ارجع إلى ص ٦٠ من الأصل الفارسى ، ومعنى المصراع هو : « أيها العالم ، كم أنت سيئ الطبع وفاسد الطوية » .

(١٠) يلاحظ أن علامة المقطع القصيرة هى (ب) وعلامة المقطع الطويل المفتوح والمغلق هى (-) وسيأتى حديث عن ذلك فى موضعه .

ب - - ب - - ب - - ب - -

فى ظننا . . لا جديد يذكر .

(ب) خروج على تنوع التفعيلات فى البحر الواحد المسمى بالزحافات والعلل، وربما كان هذا هو أهم الفروق بين النظامين ؛ لأن النظام المقطعى للمؤلف لا يلغى زحافات نظام « الخليل » وعلة - وإن استعمل مصطلحاتها ، بل يعتبر أى زخاف أو علة وزناً قائماً بذاته ومساوياً تمام المساواة للتفعيلة التى تخلص من أى زخاف أو علة ، لهذا فالبحر الواحد فى نظام « الخليل » متعدد الأوزان عند المؤلف ؛ فالسالم وزن، والمجزوء وزن ، والمخبون وزن ، والمشطور وزن ، والمنهوك وزن ... إلخ ، ومن هنا نفهم معنى قوله فى إحدى صفحات هذا الكتاب : « إن الأوزان الفارسية تزيد عن مائة وعشرين وزناً » (١١) .

وأعتقد أننا لو سلمنا بذلك فسوف نسلم إما بخروج هذا المسمى بنظام عن حدود « النظام » أو « الأساس » ، وإما بالنظر إلى « بحور الشعر وأوزانها على أنها فى الأصل ألحان موسيقية تنشأ من توالى الألفاظ بقدر معين على نسق معين » (١٢) ، وهو بالتالى يفقد عنصر « النظام » ، وتتحول الزحافات والعلل إلى أوزان ، أى تنتقل من مستوى الفروع إلى مستوى الأصول، وهذا مخالف للعرف والنظام والأساس .

ولكن . . .

ثمة سؤال يطرح نفسه ، ويلج على خاطرى :

لماذا يلجأ المؤلف إلى النظام المقطعى ويصر عليه - سواء فى كتابنا هذا أو فى كتابه الآخر « وزن شعر فارسي » - مع أن المستعمل فى الشعر الفارسي الدرر حتى الآن هو النظام العربى « نظام الخليل بن أحمد » القائم على الحركات والسواكن ؟

(١١) أرجع إلى الأصل الفارسي « دربارہ وزن شعر » ص ٦٩ .

(١٢) انظر : د . عمر قروخ : تاريخ الأدب العربى ، الجزء الرابع ص ١١٤ حاشية (١) الطبعة الثانية . دار العلوم للملايين : بيروت ١٩٨٤ م .

فى ظنى أن هناك عدة أسباب ربما تكون قد دفعته إلى ذلك هى :

١- ربما يكون صدره قد ضاق من المقولة السائدة عند الأدباء القدماء - والتي ما انفك يذكرها كلما لزم الأمر - وهى أن التأثير العربى ضارب بجذوره فى الفكر الفارسى، ويبرز أشد البروز واللمعان فى مجال العروض والقافية، وأن الفرس عالة على العرب فى هذا المجال لا أكثر؛ إذ لم يكن لهم قبل الإسلام كلام منظوم، ومن ثم فعلم العروض المستعمل فى الفارسية وليد علم العروض العربى، وربما كان أبرز القائلين بهذا من الأدباء هو الكاتب الفارسى الكبير « محمد عوفى »^(١٣) ، الذى يصرح بذلك دون موارد ، وقريب منه « دولتشاه السمرقندى »^(١٤) ، وكذلك « نصير الدين الطوسى »^(١٥) .

ولكى يثبت المؤلف - أى خانلرى - الأصالة فى لغته وأدبه و النظام المستعمل فيها، وأن هذه المقولة غير صحيحة أو على الأقل بها نوع من التجنى على الحقيقة - حسب ظنه - عمد إلى القول بنظام مناهض ومخالف لنظام « الخليل » ، ويهدف من وراء ذلك القول : بأن تأثير العروض العربى فى العروض الفارسى الدرى لم يتجاوز المصطلحات الظاهرية فقط وليس له صلة بأصل الميزان .

٢ - المعروف أن المؤلف فرنسى الثقافة ، وأن الثقافة الفرنسية ثقافته الأولى بعد الفارسية ، وانعكس ذلك عليه فى معظم كتاباته وأفكاره ، وسبق أن أشرنا إلى ذلك وإلى تأثيره على محاولاته التجديدية لقواعد اللغة الفارسية فى بحث منشور لنا^(١٦) ،

(١٣) يقول محمد عوفى فى لباب الألباب ١/١٩ ، ٢- طبع ليدن ١٩٠٦ م ما ترجمته : « كان بهرام كور أول شاعر فارسى من الذين اتصلوا بالعرب وتثقفوا بثقافتهم وأجادوا لغتهم ، ويعدده لم يقل الشعراء الفرس أحد ، أما غناء « باريد » فكان من الكلام غير المنظوم، ولما عرف الفرس لغة العرب ووقفوا على بدائعهم نقلوا أوزان شعرهم » .

(١٤) سيأتى نصه فى إحدى الحواشى على المتن المترجم فى موضعه .

(١٥) يقول نصير الدين الطوسى ما ترجمته : « إن الوزن لم يكن شرطاً أساسياً للشعر العربى والسريانى والفارسى القديم ، وكان العرب أول من التزموا به فى أشعارهم » ، (انظر : أساس الاقتباس ص ٥٨٧ ، چاپ دوم ، انتشارات دانشگاه طهران ٢٥٣٥ هـ ، ش) .

(١٦) هو : نظرة « خانلرى » التجديدية لقواعد اللغة الفارسية . جزءان منشوران فى حوليات كلية دار العلوم . العددان : التاسع والثانى عشر .

وقد فعل هذا هنا أيضا ؛ فالشعر الفرنسى - كما هو معروف - شعر مقطعى ، يعتمد فى نظامه العروضى على عدد المقاطع فى البيت أكثر من اعتماده على نبرها ، وهو أمر نابع من طبيعة اللغة الفرنسية ذاتها ، فهى لغة تنقسم « بالسيولة » ويضعف اتكاؤها على النبر ، وتشتد حاجتها إلى شكل عروضى أكثر دقة وانضباطا ^(١٧) ، ونفهم من كلام « د. محمد مندور » أن : عروض الشعر الفرنسى عروض مقطعى يعتمد على عدد المقاطع فى البيت أكثر من اعتماده على نبرها ، والبحر السكندرى ^(١٨) فيه يتكون من اثنى عشر مقطعا مقسمة إلى أربع وحدات أو ثلاث ، كل وحدة من ثلاثة مقاطع أو أربعة ، ويأتى الإيقاع من نبر المقطع الأخير فى كل تفعيلة أو وحدة ^(١٩) . ولعل هذا يشير إلى سبب من أسباب لجوء « خانلرى » إلى نظام المقاطع وإهماله - فى كتابنا هذا - الحديث عن النبر ودوره إهمالا كاملا - باستثناء إشارة واحدة إليه تطلبها الموقف - كما يوضح النص الأخير - وهو لمحمد مندور - سببا كان مجهولا لنا أثناء ترجمة الكتاب ، وهو أن المؤلف كان يستحسن الأشعار الفارسية القائمة على اثنى عشر مقطعا مثلما هو موجود فى البحر السكندرى الفرنسى - أو حتى على ستة عشر فى المصراع الواحد ، ويستقبح بشدة الأشعار الفارسية التى تأتى على عشرين مقطعا ، وربما لأنها تكون قد خرجت على نظام البحر السكندرى ^(٢٠) .

ويتأكد أمر تأثر المؤلف بالنظام المقطعى الفرنسى من اعترافه فى مقدمة كتاب « وزن شعر فارسى » بأنه كان يجرى تجاربه الصوتية فى معمل معهد الصوتيات الفرنسى بباريس ^(٢١) .

(١٧) انظر فى ذلك : ريلكه ، مجموعة شعرية . ترجمة د . ممدوح صقر ص ١٤٦ دار اليقظة العربية ، دمشق ١٩٦٢ م ، وكذلك : د . محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر ص ١٢٧ ، الطبعة الثالثة ، دار المعارف ١٩٨٤ م .

(١٨) البحر السكندرى : نموذج البيت الشعرى الفرنسى الكلاسيكى ، وهو يتكون من اثنى عشر مقطعا بعضها قصير وبعضها طويل ، ولكنها جميعا تتعادل وتتساوى وإن كانت كمياتها غير متساوية ؛ فكل مقطع يعد لها المقطع الآخر ويصححه على نحو يشبه « تعادل » النغمات الموسيقية وتكامل إيقاعاتها . (الرمز والرمزية ص ١٢٧) .

(١٩) د . محمد مندور : فى الميزان الجديد ، الطبعة الأولى ص ١٧٦ وما بعدها ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٤٤ م .

(٢٠) ص ٧١ وما بعدها فى الأصل الفارسى : دربارء وزن شعر .

(٢١) ارجع إلى مقدمة المؤلف على كتاب أوزان الشعر الفارسى (الترجمة العربية) .

٣ - ظهرت بعض الدراسات الغربية - وإن كانت قليلة - لدى المستشرقين تقول بوجود وزن خاص في الأدب البهلوي أو الأدب الإيراني القديم ، وذلك بعد أن وجد في الأدب البهلوي القديم حوار بعنوان « درخت أسوريك » أي « الشجرة الآشورية » وهي النخلة ، وموضوعه حوار بين النخلة والتيس أيهما أفضل من الآخر، وقد وصلت هذه القصة إلينا مكتوبة على طريقة النثر، ولكن العالم الفرنسي « بنفنيست E. Benveniste » اكتشف أنها في الأصل ذات وزن وقواف ، وأن النساخ كتبوها في صورة النثر جهلا منهم بالشعر الإيراني القديم ، وهذا الوزن قريب من المتقارب المثنوي المعروف في العربية ثم الفارسية بعد الفتح الإسلامي (٢٢) .

ومن المستشرقين من أثبت كذلك بضع أبيات ملحمية من الشعر في كتاب « بندهشن » أو « أصل الخلقة » وهو كتاب إيراني قديم ، في حكاية « كيقباد » الذي وضع في تابوت ألقى في اليم فالتقطه من رباه ، وفي هذه الحكاية أبيات من الشعر من بحر الهزج مثلا هذه الشطرة الأولى من تلك الأبيات « قياداندر كبوده بود » أي « قباد في داخل صندوق وجد » ، وواضح أنها على وزن الهزج (٢٣) .

Legournal Asiatique, Octobre - Decembre 1930 P. 19 et Suivantes. - Arthur (٢٢) Christensen : Les Gestes des Rois des Traditions del, iran - Antique Paris 1936 PP. 50 - 51

نقلا عن : د . محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن ص ٢٥٠ ، دار تهضة مصر للطبع والنشر ، الفجالة . مصر ، وأيضا عن مقدمته لمختارات من الشعر الفارسي ص ١٠ وما بعدها . الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٥ م .

(٢٣) انظر المراجع السابقة، وفي الأدب المقارب ص ٢٥٩، وأنا هنا تحفظ كبير على هذا الرأي ؛ إذ لا يكفي الشطر الواحد للحكم على أن بحر الهزج كان موجودا عند الفرس قبل الإسلام . وربما اتفق إيقاعه - مصادفة - مع إيقاع بحر الهزج الراقص في طبيعته ، وإلا لماذا لم يكثر من تبني هذا الرأي من أمثلة له غير هذا الشطر - هذا إن وجد - وإن كان « د . محمد غنيمي هلال » يذكر في الصفحة نفسها أن بحور الهزج والرجز والمتقارب والرباعي أو اللوبييت من الأوزان المعروفة لدى الإيرانيين القدماء ، وتقل نسبيا في الشعر الجاهلي ، قلنا عليه الردود التالية :

(أ) لنا دراسة كاملة عن « بحر الهزج » عند العرب والفرس أثبتنا من خلالها أصالة هذا البحر عربيا، وإن أكثر الفرس من استعماله في الشعر الدري، ويمكن الرجوع إليها وهي : بحر الهزج بين الأصالة العربية والاستعمال الفارسي حتى أواخر القرن السابع الهجري، بحث منشور في مجلة الدراسات الشرقية ، العدد السابع .

(ب) نحن معه أن الـ «دوبييت» فارسي النشأة ، ولكن كشكل أدبي وإن استعمله الفرس على أوزان مستخرجة من بحر الهزج بعد الإسلام ، ويقاس عليه ما يقاس على بحر الهزج ، إضافة إلى أن هناك من ينسبه إلى باباطاهر العرياني أحد شعراء القرن الخامس الهجري .

(ج) بالنسبة لبحر «الرجز» ، فلقد استشهد له «غنيمة هلال» بالأبيات التي أنشدها الخراسانيون يسخرون بها من عبدالله القسري حاكم خراسان في عهد الخليفة الأول هشام بن عبد الملك ، وكان قد رجع مهزوما مع خاقان الترك سنة ٧٢٦ هـ وهي :

ازختلان آمدی .

بروتباه آمدی .

أباريان آمدی .

خشك نزار آمدی .

ومعناها حسب ترجمة «د. محمد غنيمة هلال» : «من ختلان عدت ، علي قسمائك الخسران عدت ، مضطربا ذا هلاعدت ، جاف العود هزيلة عدت» (ص ٢٦٠ من الأدب المقارن) .

وهذه الأبيات تقترب من مجزوء الرجز في العروض العربي (مستقلان مستقل) لكل مصراع مع بعض الزحافات ، وعجيب قول «د. غنيمة هلال» هذا ؛ لأن «بحر الرجز» معروف أنه أقدم بحور الشعر العربية، وهناك الأراجيز العربية الشهيرة التي لا شك اطلع عليها الفرس بعد الإسلام ، وتلك الأبيات التي استشهد بها قيلت في عهد هشام بن عبد الملك أي بعد الإسلام ، وفي كتاب الصاحبى في فقه اللغة لأحمد بن فارس ص ١٠ طبعة المؤيد ١٩١٠ م ، هذا النص يثبت أن هذا البحر قديم عند العرب في الجاهلية ، يقول : «إن المشركين لما سمعوا القرآن قالوا أومن قال منهم : «إنه شعر» فقال الوليد بن المغيرة ، منكرًا عليهم : «لقد عرضت ما يقرؤه محمد على أقراء الشعر هزجه ورجزه وكذا وكذا فلم أره يشبه شيئًا من ذلك» ، ويرجع «شبل بن نعماني» : «بداية الشعر عند العرب إلى المناظرات الفخرية التي كانت تدار بين المتحاربين والمباهاة بالحسب والنسب قبل القتال وكانت هذه المناظرات نثرية في البداية ثم تحولت إلى الوزن ، وصارت من «الرجز» ، ولهذا يعد النقاد والأدباء بحر «الرجز» من بين أجزاء الشعر عند العرب الأوائل، وبعد الرجز ظهر فن القصيد» (انظر : شعر العجم ، ترجمه إلى الفارسية سيد محمد تقى فخردهاى كيلانى ، الجزء الرابع ص ٨٠ ، طهران ١٣١٤ ش) .

(د) بالنسبة لبحر «المتقارب» فإن إيقاعه متحد ويناسب الأغراض الحماسية التي اشتهر بها الفرس في مثنوياتهم بعد الإسلام ، وربما يكون إيقاعه موجودا عندهم، ولكن لا يوجد الدليل المادي على ذلك، ولقد قام زميلى «د. أحمد كشك» فى كتابة (التدوير فى الشعر ص ٢٩ ، ص ١٠٦ ، الطبعة الأولى مطبعة المدينة ١٩٨٩ م) برصد إحصائية لبحر المتقارب للشعراء الجاهليين أمثال : النابغة ، عنتره العيسى ، الأعشى ، عامر بن طفيل ، بشر بن أبى حازم ، حاتم الطائي ، الخنساء ؛ فوجد أن من جملة أبيات هؤلاء وهى ٧٢٢١ بيتا استخدم المتقارب ٦٢٩ مرة ، وهى نسبة تدحض كلام «د. محمد غنيمة هلال» ، بل إن «ابن القطاع» فى كتابه (البارغ فى علم العروض ص ١٠٥ تحقيق د. أحمد عبد الدايم ، المكتبة الفيصلية، مكة المكرمة ١٤٠٥ هـ) ذكر أبيات على هذا البحر لامرئ القيس وغيره من الشعراء الجاهليين .

٤ - اطلع المؤلف على هذه الآراء لدى المستشرقين، وبالقطع لاقت هوى فى نفسه، فانساق وراءها ، وذكرها صراحة فى كتابه « وزن شعر فارسي » ، وأضاف عليها ما نقله عن المستشرق « كريستensen A.Christensen » من كتابه « أعمال الملوك » على أنه أول من أدرك وجود نظم فى المتون البهلوية ضمن مطالعة نقوش شابور الأول فى « حاجى آباد » ، وأن بعض المستشرقين قد اكتشفوا بعض قواعد النظم فى أشعار « مانى » وأن بناء الشعر المانوى كان يقوم على عدد المقاطع ، وينهى حديثه برسالة أو مقالة لـ « بنفنيست » بعنوان « يادكارزيران » أو « آياتكارزيران » تعد فى نظرة مرحلة وسط من حيث قواعد النظم بين الأوستا - كتاب زرادشت المقدس - قبل الإسلام وبين الدقيقى والفردوسى، أى شعراء اللغة الفارسية الدرية ، أو بعبارة أخرى هى - على حد قوله - حد فاصل بين الأوزان الأوستائية وأوزان الأشعار العامية الفارسية فى يومنا هذا ، والصفة التى تجمع بين الأوزان الأوستائية والبهلوية والفارسية العامية - فى رأيه - أنها تقوم على أساس عدد المقاطع (٢٤) .

ربما كانت هذه الأسباب مجتمعة أو متفرقة - فى ظنى ومعتقدى - دوافع المؤلف إلى اختيار النظام المقطعى لاستعمالات الفرس العروضية بدلا من نظام « الخليل بن أحمد » القائم على التفعيلات وما بها من حركات وسواكن .

نعم .. كل باحث عليم بلغته وبخباياها، وله الحرية فى اختيار ما يراه مناسبا لها، وليس لنا - مهما كان الأمر - أن ندفعه عنها أو إليها بغير وجه حق .

ولكن قبول هذا الأمر لدينا مدفوع بشك وخيفة تحولان دون أن نتقبله أو نوافق عليه، أو حتى المرور عليه مر الكرام للآتى :

١ - إن المؤلف فى محاولته هذه العصبية الشعبوية - مع إصرارى على هذا القول - للخلاص من الأثر العربى ونفوذه فى استعمالات الفرس للعروض ، انساق - دون أن يدرك أو برغبة منه - وراء المستشرقين فى محاولة فرض النظام المقطعى - وهو نظام أوربى خالص أو محاولة أوربية - على النظام الفاريسى بحجة أن اللغة الفارسية من مجموعة اللغات الهندوأوربية ، ونسى أو تناسى أن الفارسية أخذت من

(٢٤) انظر كتاب : أوزان الشعر الفاريسى (الترجمة العربية) ص ٢٤ وما بعدها .

العربية ما يفوق ما أخذته من مجموع لغاتها الأم، ونسى أو تناسى أنها سارت على النظام العروضى العربى ربحاً طويلاً من الزمن يصعب عليها الفكاك منه .

وفى عالمنا العربى أيضاً جرت محاولات شبيهة لفرض النظام المقطعى على موسيقى الشعر العربى من قبل بعض المستشرقين أمثال « هنرى فليش » و « ريتشاردز » و « إيوالد » ، وكان أبرزهم « فايل » الذى حاول هدم النظام العروضى العربى القائم على الحركات والسكنات وفرض النظام المقطعى ؛ فقال : إن فى العروض العربى خطأ أساسياً يرجع إلى طريقة الكتابة من حيث إهمالها للحركات ، وقد حاول العروضيون العرب - كما يقول - التغلب على ذلك بفكرة الأسباب والأوتاد ، ولكن هذه الأسباب والأوتاد ليست هى عناصر الأقدام وإنما عناصرها هى المقاطع الطويلة والقصيرة ، والتي يمكن أن تمثل فى العربية بالحرف المتحرك « ل » والسبب الخفيف « قد » (٢٥) .

والواضح أنه يقصد بالحرف المتحرك « ل » : المقطع القصير (ص ح) (٢٦) وبالسبب الخفيف « قد » : المقطع الطويل المطلق (ص ح ص) ، وهذا هو الخطأ الذى وقع فيه « فايل » وغيره من المستشرقين ؛ إذ وظفوا للغة العربية أو لموسيقى الشعر العربى - بمعنى أدق - مقطعين اثنين فقط ، وقد غاب عن ذهنهم أن بالعربية مقطعا آخر طويلاً هو المقطع الطويل المفتوح (ص ح ح) مثل : (ما) ، وأن بها أيضاً مقطعين آخرين يستعملان فى حالات خاصة كالوقف مثلاً وهما (ص ح ح ص) مثل : كان ومال ، (ص ح ص ص) مثل : مصر ، هند .

والشئ الغريب أن « خائلى » قد وقع فى هذا الخطأ نفسه فى محاولته تطبيق النظام المقطعى على عروض لغته منساقاً وراء المستشرقين بأخطائهم، فأهمل تماماً

(٢٥) نقلاً عن : د. شكرى عياد : موسيقى الشعر العربى ص ١٣ الطبعة الأولى. دار المعرفة ١٩٦٨ م .
(٢٦) فى نظام المقاطع العربى يرمز للحرف الصامت بالرمز (ص) والمتحرك أو المصوت بالرمز (ح) للحركة القصيرة و (ح ح) للمتحرك حركة طويلة ، وبعض الباحثين يستخدم الرمز (س) للصامت بمعنى الساكن ، والرمز (م) بمعنى حرف المد بدلاً من (ح ح) . ونحن فى دراستنا وتعليقاتنا سوف نستخدم الرموز (ص) للصامت، (ح) للمتحرك بالحركة القصيرة، (ح ح) للحركة الطويلة أو حروف المد .

المقطعين (ص ح ح ص ؛ ص ح ص ص) ولجأ إلى التأويل والافتراض فى الكلمات التى ينطبق عليها هذان المقطعان - كما سيأتى تفصيل ذلك بعد قليل - كما أنه اهتم بالمقطع الطويل المفتوح (ص ح ح) على حساب المقطع الطويل المغلق (ص ح ص) .

والغريب فى الأمر أن المستشرقين - مع رفض باحثينا اللغويين لذلك النظام المقطعى للعروض العربى- اعتبروا أن النظام العروضى العربى نظام مقطعى ، وأن الفرس أخذوه عن العرب أيضا ، فمثلا « كريستنسن » - الذى اعتمد « خانلرى » على أقواله سابقا- يقول : « إن هذه التحقيقات الجديدة تبطل تدريجيا الآراء المتداولة القديمة حول مبادئ الشعر الفارسى وكيفية تكامله، فقواعد النظم الفارسى الجديد مقتبسة من العرب واصطلاحاته أيضا عربية ، ويقوم بناء الوزن فى الفارسية الحديثة عن كمية المقاطع كالعربية » (٢٧) .

معنى هذا أن الشك يحوم حول ما يذهب إليه « خانلرى » ، وممن ؟ من الذين يعتمد عليهم ويستشهد بأقوالهم .

٢- وإذا كان « خانلرى » يعتمد على أقوال بعض المستشرقين ؛ فإن لدينا من أقوال المستشرقين أيضا ما يهدم ما ذهب إليه ، إذ يقول المستشرق « هنينج W.B. Henning » إن بناء الشعر البهلوى لم يكن بكمية المقاطع ولا بعددها، ولكن شعر هذه اللغة كان موزونا فقط (٢٨) ، ثم يهدم - أى هنينج - كل آراء المستشرقين السابقين الذين اعتمد عليهم « خانلرى » خاصة آراء المستشرق « بنفنيست » فيقول :

« إن البحث الذى بدأه « بنفنيست » فى الشعر البهلوى منذ سنوات بشوق وحماس تامين بدا وكأنه قد وصل إلى طريق مسدود ورغم أن بعض النصوص البهلوية مثل (آياتكارذيران) أو (درخت آسوريك) ، وهى من الشعر، قد أصبحت موضع قبول واتفاق فى رأى ، إلا أن المسائل المتعلقة ببناء الشعر وموضوع الوزن والميزان والقافية مازالت غامضة حتى الآن. وفى حين أن المواد الموجودة من اللغة البهلوية كافية

(٢٧) نقلا عن : أوزان الشعر الفارسى (الترجمة العربية) ص ٢٨ - ٢٩ .

(٢٨) نقلا عن : السابق ص ٢٩ - ٤٠ .

لاتخاذ رأى قاطع إلا أنها موضع شك أيضا ، وفى هذا الطريق يوجد مانعان كبيران :
الأول كثرة تساهل النساخ ، وفى هذا القسم ، يكون حذف أو إلحاق حرف (و)
أو (حرف إضافة) إلى النص الأصلي كافيا لتشويش الوزن . والثانى : أننا لا نعرف
بطريقة قاطعة تاريخ تأليف النصوص الموجودة ، ونتيجة لذلك فإننا لا نستطيع أن نقول
على وجه اليقين كيف كان الكاتب ينطق كتابته ؛ فالوجوه المختلفة النطق تحدث
تغييرات أساسية فى الوزن » (٢٩) .

٣ - اعتراف صريح وواضح من المؤلف - أى خانلرى - بعدم وجود وثائق حول
أصول الشعر فى إيران الساسانية ، ومع ذلك يصل - وبغربة شديدة - إلى النتيجة
التي يسعى إليها جاهدا فى هذا الكتاب وفى غيره من كتبه ، فيقول : « غير أننا نعلم
فقط من كتابات العصر الإسلامى والقرائن الكثيرة الأخرى أن أصول الشعر فى اللغة
البهلوية لم تكن مطابقة لقوانين عروض العرب » (٣٠) ، ومع أنه لم يقدم لنا تلك الأصول،
إلا أن هذه العبارة تكشف سر تحمسه للنظام المقطعى ، ويؤكد ذلك نص آخر له :

« ظن العلماء دائما أن وزن الشعر الفارسى مأخوذ من العربية ، ولكن يجب أن
يفهم أن هناك فرقا بين القواعد والاصطلاحات وبين الأسس والأصل . حقيقة أن
الفارسية والعربية تشتركان فى أسماء الأوزان والبحور، ولكن الصورة المستعملة للوزن
الواحدة تكون مختلفة غالبا فى اللغتين ولا تتفق من حيث استخدامها أيضا، وبعض
الأوزان المتداولة فى الشعر لا تستخدم فى الفارسية على الإطلاق (٣١) ، والأوزان
المشتركة لها صورة خاصة فى كل لغة من اللغتين ويشتهر فى بعض الأوزان أن تكون
ذات أصل إيرانى ومن جملتها بحر المتقارب (٣٢) المثلث المقصور أو المحذوف الذى
يختص فى الفارسية بالمنظومات الحماسية » (٣٢) .

(٢٩) السابق ص ٤٠ - ٤١ .

(٣٠) السابق ص ٤١ ، وربما أغراه إلى هذا القول بعض التصرفات الفارسية على ما استعملوه من
العروض العربى ، ووضحناها منذ قليل فى الحاشية (٢) فى أولى صفحات هذه الدراسة .

(٣١) يقصد بحور : الطويل والبسيط والمديد والكامل والوافر، وقد عالجت هذه القضية فى بحثنا « بحر
الهمز » المشار إليه سابقا ، ويمكن الرجوع إليه فيها .

(٣٢) نفينا ذلك منذ قليل أثناء ردنا على « د. محمد غنيمى هلال » فى إحدى الحواشى السابقة .

(٣٣) أوزان الشعر الفارسى (الترجمة العربية) ص ٧٣

ومع احترامنا لرأى المؤلف هذا، إلا أن كلامه كله مردود عليه ، وسبق أن تناولنا حديثه عن الأوزان غير المستخدمة، وعن حديثه عن بحر المتقارب، ويبقى من كلامه قوله إن الصورة المستعملة للوزن الواحد تكون مختلفة غالباً في اللغتين، وينبغي التركيز على كلمة (غالباً) ، فهي تتفق وقد لا تتفق، وهذا الاتفاق وعدمه في الصورة المستعملة للوزن يرجع إلى أشياء عديدة منها : طبيعة اللغة، طبيعة الاستعمال ، طبيعة الموقف، الضرورة الشعرية التي تحكم الموقف وأشياء أخرى كثيرة ، ولكنى أعتقد أن لهذا القول صلة بتحمسه للنظام المقطعى إذا ما علمنا أنه - أى خائلى - فى ظل هذا النظام يعتبر كل صورة وزنية مستعملة وزناً خاصاً سواء أتفقت مع الاستعمال العربى أم خالفته .

ويقول أيضاً فى إحدى صفحات كتابنا هذا كاشفاً عن حقيقة الأمر لديه : « لدى الأدباء - مثلما هو معروف - أن الإيرانيين قد تعلموا هذا اللون من نظم أصوات الكلام من العرب ، فإذا كان إثبات هذه العقيدة ليس سهلاً ، فإن ردها أيضاً صعب ، ولكن الشك فيها »^(٢٤) وما قلناه عن نصه السابق يقال على نصه هذا، وكفى .

٤ - لو كان فى الأدب الفارسى البهلوى شعر على وزن مقطعى يعتد به ، فكان لابد أن يحدثنا التاريخ عن شعراء امتدحوا الأكاسرة التى حفلت حياة « الساسانيين » بعظيم انتصاراتهم ومحافل لهوهم وبذخهم ، وما ترك هكذا حتى تخلده « شاهنامه الفردوسى » ت ٤١٦ هـ « فيما بعد بشعر رائع موزون ومقفى ، ألا يوجد شاعر قبل الإسلام أو حتى فى صدر الإسلام ينظم تلك الحياة شعراً موزوناً ومقفى وهى أشياء تستوجب الشعر بلا شك ، ولو رجعنا إلى « تذكرة الشعراء » لوجدنا أن « نولت شاه » يرى أن أول شاعر فارسى أنشد الشعر قبل الإسلام هو « بهرام كور » الساسانى الذى تلقى تعليمه على أيدي العرب^(٢٥) ، متفقاً فى ذلك مع « محمد عوفى » ، بل إن هذا رأى أيضاً ناله الشك من بعض الباحثين الذين يشككون أيضاً فى الروايات التى

(٢٤) دربارء وزن شعر ص ٤٦

(٢٥) نولت شاه السمرقندى : تذكرة الشعراء ص ٢٨ - ٢٩ طبع ليدن ١٩٠٠ م .

تحدث عن وجود شعر فارسي موزون قبل الإسلام من خلال أساطير « باريد » مطرب « خسروپرويز ٥٩٠ - ٦٢٧ م »^(٣٦) ، فمعنى وجود مطرب أن يوجد شعر، ومعنى أنه يغنى أن يوجد وزن مقطعى أو غير مقطعى ، ومع ذلك لا نعرف لـ « باريد » هذا شعراً مغنى على وزن مقطعى أو تفعيلى، بل إن « عباس إقبال » مع محاولاته المحمومة - فى أحد مقالاته^(٣٧) - لإثبات وجود شعر منظوم للفرس قبل الإسلام معتمداً على قرائن وأدلة لم تخرج عن نطاق الشك - أقول - مع هذا كله اعترف أن الألمان التى كانت تغنى فى ذلك الوقت مثل : خسروانى ، أورامن ، لاسكوى، بهلوى أو فهلوى ، كانت ألحاناً لكلام غير منظوم وعلى ألفاظ مسجوعة - أى على كلام متثور مسجوع - وليس لهذه الألحان وأشعارها المغناه - إن صح هذا التعبير - وزن صحيح أو منظوم أو يوجد بينها تناسب ، بل إن أشكالها تشبه التامة^(٣٨) ، ويقول فى صفحة أخرى من المقالة نفسها: إن مضامين الألحان الخسروانية مدائح وثناءات « خسروپرويز » ، وركبت ليتغنى بها « باريد » الموسيقى المشهور^(٣٩) .

ولم يذكر لنا « عباس إقبال » أو لم يستطع أن يذكر لنا أسماء شعراء هذه الفترة .

هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، فإن الشك يحوم أيضاً حول شخصية « باريد » هذه ، وهناك من يربط بينها وبين « الرودىكى ت ٣٢٩ هـ) شاعر العصر السامانى الشهير، ويوجد تشابه فى قصتيهما تمام التشابه فى كل عناصرهما^(٤٠) ، وإن وجد

(٣٦) انظر فى ذلك : د. أحمد كمال الدين حلمى مقالة له بعنوان : نشأة الشعر الفارسي قبل الإسلام، فى مجلة الشعر العدد ٢١ يناير ١٩٨١ م السنة السادسة ص ٧٤ وما بعدها .

(٣٧) عباس إقبال أشتياني : شعر قديم در إيران . مقال ضمن : مجموعة مقالات عباس إقبال أشتياني . بكوشش د. محمد دبیر سباقى . كتابفروشى خيام سال ١٣٥٠ هـ ش .

(٣٨) السابق ص ١٠ - ١١ .

(٣٩) السابق ص ١٢

(٤٠) انظر : د. أحمد كمال الدين حلمى : نشأة الشعر الفارسي قبل الإسلام ص ٧٦، والملاحظ أن المؤلف قد تشكك هنا فى وجود أشعار فارسية لها وزن قبل الإسلام وفترة صدور الإسلام وقبل العصر السامانى ، حتى إنه لخص رأيه النهائى فى تلك القضية فى نهاية مقالته ص ٨٧ بقوله : « والواجب ألا تؤخذ الخرافات التى تدور حول نشأة الشعر الفارسي مأخذ الجد، فهى لا تزيد عما قاله الطبرى والمسعودى حول أن أول من أنشد شعراً كان آدم عليه السلام فى رثاء ولده هابيل » .

نظام مقطعى فى الفارسية قبل الإسلام فإن أمره لا يتعدى الأشعار العامية والمحلية فقط كما قال « ريكا »^(٤١) وحتى النموذج الذى نكره لذلك هو نموذج شمله التضارب ، حيث تعددت المقاطع فيه بين المصاريح ؛ فمصراع به ١٢ مقطعا ومصراع آخر به ٩ مقاطع ومصراع ثالث به ٨ مقاطع^(٤٢) بما يشير إلى البدائية والعفوية والتخبط وعدم وجود « النظام » أو « الأساس » له لى يقتدى به .

ومن جهة أخرى ، كان الشعر الجاهلى بأوزانه مصدر إلهام « للخليل بن أحمد » فى وضعه لعلم العروض ، ومن هنا نقول : لو كان هناك نظام مقطعى أو غير مقطعى عند الفرس قبل الإسلام ، فلماذا لم يلهم ذلك عروضيا مثل : « شمس الدين قيس رازى » صاحب « المعجم » أو نصير الدين الطوسى صاحب « معيار الأشعار » و « أساس الاقتباس » و « أبى الحسن على بن بهرامى السرخسى » الذى نسب إليه كتاب « غاية العروضيين وكنز القافية » ، لوضع أساس عروضى يتفق مع النظام المقطعى لما كان موجودا فى أدبهم قبل الإسلام ، ويظل الأمر معلقا حتى يأتى « خائلى » بأفكاره ؟

حتى النماذج التى تذكر أحيانا متناثرة للتدليل على هذا النظام وغيره فى الأدب البهلوى وفى صدر الإسلام ، فبالإضافة إلى ضالة حجمها بما لا يكفى للتدليل والإثبات ، هى نماذج فجة هزيلة إذا قارناها بأشعار « الفريوسى » و « العنصرى » و « منوچهرى » و « سعدى » و « حافظ » الرائعة تلك التى نظمها أصحابها على نظام تفعيلات « الخليل بن أحمد » التى يتنصل منها « خائلى » الآن ، ويصممها بالعيب وعدم الإحكام العلمى !!

(٤١) يان ريكا : تاريخ أدبيات إيران ، ترجمه إلى الفارسية : د . عيسى شهابى ص ١٥٤ طهران ١٣٥٦ .

(٤٢) السابق ص ٩٠ - ٩١ .

ثانيًا : مشكلة المقطعين (ص ح ح ص ، ص ح ص ص) مع النظام المقطعي و « مصوت نهفته » ، أى « المصوت الخفى » :

نأتى هنا إلى قضية أخرى بالغة الأهمية والخطورة على النظام المقطعي أثارها المؤلف فى كتابه هذا الذى نحن بصددده ، ولم يشير إليها فى أعماله الأخرى اللغوية ، وسواء أكان لها وجود فى لغته أم من عندياته ، فإننا سنتعامل هنا مع ما كتبه هو بخصوصها فى هذا الكتاب .

فى البداية نشير إلى أن المؤلف قد حدد النظام المقطعي للاستخدام العروضى الفارسى من حيث الكمية بمقطعين اثنين فقط هما :

الأول : مقطع قصير وعلامته (ب) وهو عبارة عن : حرف صامت + حركة قصيرة مثل : ت ، ب ، كه ، ويرمز له فى العربية ونظامها المقطعي بالرمز (ص ح)^(٤٣) .

الثانى : مقطع طويل وعلامته (-) وهو عبارة عن نوعين :

١ - حرف صامت + مصوت أو حركة طويلة مثل : ما ، او ، بى .

٢ - حرف صامت + مصوت أو حركة قصيرة + حرف صامت مثل : تن ، بز ، كش^(٤٤) .

وإذا كان المؤلف قد اعتبر نوعى المقطع الطويل مقطعاً واحداً بعلامة (-) ، فإن النظام المقطعي العربى كان أكثر تحديداً ؛ إذ اعتبر النوع الأول مقطعاً طويلاً مفتوحاً وعلامته (ص ح ح) والنوع الثانى مقطعاً طويلاً مغلقاً وعلامته (ص ح ص) . ولكن ...

وجد المؤلف فى لغته واستعمالاتها العروضية مجموعة من الكلمات التى تعد نماذج يقاس عليها كلمات أخرى مشابهة لها وهى :

باز - دوست - دست^(٤٥) .

(٤٣) سبق أن وضحنا معانى تلك الرموز .

(٤٤) درباره وزن شعر ص ٥٧ - ٥٩ .

(٤٥) هناك إشارة طفيفة إلى بعض هذه الكلمات فى نطاق تعليمى لا دراسى عند « براون » فى تاريخ الأدب فى إيران ، من الفردوسى إلى السعدى ، ترجمة د. إبراهيم أمين الشواربى ص ٦ سنة ١٩٥٤ م .

هذه الكلمات لا تتفق - باعتراف المؤلف - مع المقطعين السابقين : القصير (ب) أو (ص ح) ، الطويل (-) أو (ص ح ح ، ص ح ص) .

ولكى نوضح الأمر من جانبنا ، فإننا لو طبقنا النظام المقطعى الفارسي المتحمس له المؤلف على هذه الكلمات ما استقام الأمر للآتى :

كلمة (باز) مكونة من جزئين : با : وهو مقطع طويل مفتوح (ص ح ح) أو (-) + ز : وهو حرف صامت ساكن بلا مصوت أو حركة قصيرة، ومن ثم لا علامة مقطعية له .

كلمة (دوست) مكونة من : دو : مقطع طويل مفتوح (ص ح ح) أو (-) + ست : هى فى عرف الاستعمال العروضى الفارسي - حسب تعبير المؤلف - بمقام حرف واحد صامت ساكن بلا مصوتات أو حركات قصيرة، ومن ثم لا علامة مقطعية له .

كلمة (دست) مكونة من : دس : مقطع طويل مغلق (ص ح ص) أو (-) + ت : حرف صامت ساكن بلا مصوت أو حركة قصيرة، ومن ثم لا علامة مقطعية له .

وأمام خروج هذه الأنواع الثلاثة عن النظام المقطعى الفارسي الذى حدده المؤلف، وهى أنواع مستعملة فى الشعر بكثرة، لجأ المؤلف إلى التأويل والافتراض ، فافتراض وجود ما سماه بـ « مصوت نهفته »^(٤٦) أى « المصوت الخفى »^(٤٧) ، ويرى أنه يقع بعد الحرف الصامت الساكن مباشرة الذى يأتى بعد مقطع طويل، أى بعد الحروف : ز ، ست ، ت فى الكلمات الثلاثة السابقة وما يقاس عليها، وأن هذا « المصوت الخفى » يكون مع الحرف الصامت الذى جاء بعده ، مقطعاً قصيراً (ب) أى (ص ح) ، وبالتالي تكون الكلمات الثلاث هذه عبارة عن : مقطع طويل (-) + مقطع قصير (ب) ، ويكون المؤلف عن طريق هذا التأويل والافتراض قد أخضع هذه الأنواع الثلاثة - التى شذت - إلى نظام لغته بمقطعيه القصير والطويل فقط .

(٤٦) هذا المصطلح من نحت « خانلرى » ولم يسبق إليه .

(٤٧) أشار « براون » فى تاريخ الأدب فى إيران (الترجمة العربية) ص ٥ ، ٦ إلى أن هذه الحركة القصيرة الزائدة يسميها المشارقة باسم « نيم فتحه » أى « نصف فتحة » ويسميها الفرنسيون خطأ باسم : الإضافة للوزن L'izafet metrique .

ولكن مرة أخرى

قد لا نتعرض إلى محاولات المؤلف الدؤوب لفرض النظام المقطعى الكمى على عروض لغته لغاية فى نفس ابن يعقوب - كما يقولون - وهو الخلاص من الأثر العربى خاصة فى مجال العروض، ولكن طاش سهمه وخاب فآله ؛ لأن هذا النظام العربى الذى يفر منه لاشك ملاقيه ، فهذه الأنواع الثلاثة (باز ، دوست ، دست) التى لجأ إلى التأويل والافتراض معها ينطبق عليها تمام الانطباق النظام المقطعى العربى دون تأويل أو افتراض ؛ لأنها مستعملة فى الشعر الفارسى الذى أنشده شعراؤه على النسق العربى أو النظام العروضى العربى بحركاته وسكناته ، ومن ثم تتفق هذه الأنواع الثلاثة مع نظام المقاطع العربى ، ولنطبق ذلك عمليا لنرى هل تستقيم بدون تأويل وافتراض أو لا ؟

أولاً : نظام المقاطع العربية عبارة عن المقاطع الثلاثة التى أشرنا إليها مرارا (ص ح ، ص ح ح ، ص ح ص) بالإضافة إلى وجود مقطعين آخرين يستعملان فى حالات خاصة كالوقف مثلا وهما :

(أ) المقطع (ص ح ح ص) وهو عبارة عن : صامت + حركة طويلة + صامت ، مثل : مال ، كان ، مدهامتان ، ضالين .

(ب) المقطع (ص ح ص ص) وهو عبارة عن : صامت + حركة قصيرة + صامتان ، مثل : مصر ، هند ، فرد .

ثانياً : نرى أن المقطع (ص ح ح ص) ينطبق تمام الانطباق على النوعين (باز ، دوست) من الأنواع الثلاثة التى ذكرها المؤلف وعلى كل ما يقاس عليها دون تأويل أو افتراض « مصوت نهفته » أى « المصوت الخفى » للمؤلف .

كذلك نرى أن المقطع (ص ح ص ص) ينطبق تمام الانطباق على النوع الثالث (دست) عند المؤلف دون افتراض أيضا .

وبالتالى نخلص إلى هذه النتيجة :

إن النظام المقطعى العربى - على فرض استعماله - ينطبق بأنواعه الخمسة - دون تأويل أو افتراض - على كل الاستعمالات العروضية الفارسية حتى وإن أخفى

المتعصبون أعينهم عن هذه الحقيقة ، لأن ما أنشد بالفعل كان على النظام العربى
دون غيره .

وهناك قضية أخرى تثير فينا العجب العجيب من أمر المؤلف، مع أنه - عندنا -
رجل ذكى لماح ذو شفافية لغوية لا شك فيه - إن ابتعد عن العصبية - ولا يفوته ما فاتته
هنا، وما فاتته هنا أمر بالغ الأهمية نرجو التنبه له جيداً :

لو أبقى المؤلف - أى خانلرى - على المقطعين الرابع والخامس من المقاطع
العربية وهما (ص ح ح ص ، ص ح ص ص) فى استعمال لفته العروضية وطبقهما
على الأنواع الثلاثة (باز ، دوست ، دست) لكان فى ذلك خدمة عظيمة منه للغة
الفارسية ولنظامها المقطعى الذى يفضلها فى عروضها .

ولكن كيف ؟

أولاً وقبل كل شيء : هروب المؤلف من استعمال المقطعين (ص ح ح ص ، ص ح
ص ص) فى الفارسية ليس معناه الابتعاد عن النظام المقطعى العربى وإنما هو قريب
منه ، وكان لازماً عليه - إن أراد المخالفة للنظام العربى - أن يثبت أن هذين المقطعين
سمة أساسية فى اللغة الفارسية لا أن يهرب منهما بالتأويل والافتراض، ذلك لأن هذين
المقطعين لا وجود لهما إطلاقاً فى الشعر العربى إلا فى حالة الوقف فقط أى فى القافية
وحتى فى النثر كما هو فى الشعر، اللهم إلا صورة واحدة محتملة لم تثبت إلا فى حالة
واحدة فى عروض « المتقارب » وليس المجال هنا مجال الحديث عنها . فى حين أن
هذين المقطعين يستعملان فى حشو البيت الشعرى الفارسى وبكثرة ، ونمثل لذلك
بشاهدين من كتابنا هذا وهما :

چواز زلف شب باز شدتايها^(٤٨) .

الشاهد فى كلمة (باز) وقد أتى فى الحشو،

چنين تابر آمد برآن چندگاه^(٤٩) .

(٤٨) دربارۀ وزن شعر ص ٦٢

والمعنى : « حينما ابتلع الضياء من طرة الليل » .

(٤٩) السابق ص ٦٢

والمعنى : « وعندما مضى على هذا حين من الدهر » .

الشاهد في (چنين ، برآن) ، وقد اضطر المؤلف إلى القول بحذف النون منهما كي يتفق التقطيع مع كلامه - كما سيأتي في إحدى حواشينا على المتن المترجم في موضعه .

ومن العجيب أيضا أن المؤلف لم يلتزم - هو نفسه - في بعض المواضع من هذا الكتاب بما عمد إليه من التأويل والافتراض والقول بـ « مصوت نهفته » مع الكلمات التي من نوع كلمة « باز » ، وتقاس عليها وتتحول بدخول « مصوت نهفته » عليها إلى مقطعين طويل وقصير أى (ب -) بينما هي عندنا مقطع واحد (ص ح ح ص) .

فلقد عثرت في كتابنا هذا أثناء ترجمته على شاهد تعامل فيه المؤلف مع كلمتي (ياد ، باد) وهما من نوع كلمة (باز) من الأنواع الثلاثة - تعاملًا مخالفًا لما لجأ إليه في مثل هذه الحالة من افتراض وجود « مصوت نهفته » ؛ بمعنى أنه اعتبر كل كلمة من هاتين الكلمتين (ياد - باد) مقطعاً واحداً (-) والمفروض طبق افتراضاته أن كل كلمة منهما عبارة عن مقطعين طويل وقصير (- ب) ، فلنتنظر إلى الشاهد التالي مع تقطيع المؤلف له تقطيعاً مقطعيًا كالآتي :

یا دمی دارکه از مات نمی آید یاد

ای امیدمن وعده تو سر اسر همه یار (۵۰).

- / - / - - / ب ب / - - / ب ب / - - / ب -

• - / پ پ / - - / پ پ / - - / پ پ / - - / پ -

نلاحظ أن المقطع الأخير فى عروض البيت وضريه وهما كلمتا (ياد - باد) قد وضع المؤلف تحتها علامة (-) وهى عنده علامة المقطع الطويل ، أى أنه اعتبرهما مقطعا واحدا مثل النظام المقطعى العربى الذى يعتبرهما مقطعا واحدا (ص ح ح ص) ، ولم يدخل المؤلف عليهما ما يسميه « مصوت نهفته » .. ولذلك عندى تفسيران :

(٥٠) السابق ص ٨٢ والمعنى هو :

« تذكر فلان يأتيك تذكر منا ، يا من ألقى وعهدك كله هباء . »

الأول : أن المؤلف حينما أتى بهذا الشاهد وقام بتقطيعه على النحو المذكور كان منصرف الذهن عن تلك القضية إلى قضية أخرى، وهى أن المقطع الطويل (-) يمكن أن يتحول إلى مقطعين قصيرين (ب ب) مثلما حدث فى المقطعين قبل الأخير فى شطرى هذا البيت وهما : « يد » فى كلمة « آيد » فى الشطر الأول و « همه » فى الشطر الثانى ، وبالتالي طفا على السطح فى غفلة من المؤلف النظام المقطعى العربى الموجود والراسخ فى أعماقه .

الثانى : قد يقال إن هاتين الكلمتين جاءتا فى آخر كل مصراع من مصراعى البيت ، وبالتالي هما فى حالة « الوقف » ولا تحتاجان إلى « مصوت نهفته » ، ونقول : إن صح هذا فإن المؤلف يكون قد استجاب بنظامه إلى ما نقول به ؛ لأن المقطعين العربيين (ص ح ص ، ص ح ص ص) يستخدمان فى حالة « الوقف » أى فى القافية كما هو موجود فى هذا الشاهد تماما ، ويصح بذلك قولنا ، وتصديق فيه قضيتنا دون شك .

هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى نرى استعمال المقطعين الرابع والخامس (ص ح ص ، ص ح ص ص) من النظام المقطعى العربى فى الاستعمال العروضى الفارسى، قد يحل للمؤلف ولنظامه مشكلة عروضية قائمة فى ظل نظامه المقطعى الكمى مادام مصراً على تطبيقه على عروض لغته مع معارضتنا لذلك، وهذه المشكلة وإن لم يتعرض لها المؤلف من قريب أو بعيد، موجودة بالفعل مع الوزن العروضى (مفعولات) بسكون التاء أو (مفعولان) المتفرعة عنها ، وهى تفعيلة مستعملة فى العروضى الفارسى وضمن تفعيلاته ومن أصول أوزانه التى ذكرها صاحب « المعجم فى معايير أشعار العجم »^(٥١) .

فهذه التفعيلة فى نظام « الخليل بن أحمد » تقطع هكذا (/ / / / /) وفى النظام المقطعى العربى تكون (ص ح ص + ص ح ح + ص ح ح ص) ، ولكن كيف نقطعها مقطعيًا ؟ وكيف نضع لها علامات المقاطع الفارسية (ب) ، (-) المتحمس لها المؤلف خاصة مع المقطع (لات) أو (لان) خاصة إذا جاءت فى عروض البيت أو ضربه مثل كلمتى (ياد ، باد) اللتين لم يستعمل معهما « مصوت نهفته » ؟ ونرى أن المؤلف يحتاج إلى علامة ثالثة لنظامه المقطعى - إن ظل متمسكاً به - لمثل هذه الحالة .

(٥١) شمس الدين محمد بن قيس رازى : المعجم فى معايير أشعار العجم . تصحيح : محمد بن عبد الوهاب قزوينى ص ٤٥ ، ٤٦ . كتابفروشى طهران ١٣٣٨ .

وقد يقول قائل : وهل العربية قد استعملت ذلك في « مفعولات » و « مفعولان » ؟

الإجابة : نعم فقد حصر العرب مقاطعهم المستخدمة إيقاعيا على النحو التالي :

(/) للمقطع القصير (ص ح) ، (/ ٥) للمقطعين الطويلين (ص ح ح ، ص ح ص) ، (/ ٥٥) للمقطعين (ص ح ص ص ، ص ح ح ح ص) ، واستطاعت بذلك أن تحل مشكلة (مفعولات) (٥٢) .

ثالثاً : نغمة الحروف والأصوات وقيمتها الإيحائية في لغة الشعر :

الموضوع الثالث أو القضية الثالثة التي يمكن أن تثار مما كتبه المؤلف في كتابه هذا بمقالاته الثمانية ، وشدت انتباهنا إليها بشدة لجدتها ، وإيماننا المطلق بأهميتها الشديدة ، ونرى أن المؤلف قد ساعد بما كتب فيها على فتح باب رائع لدراسة مجدية - مغلقة حتى الآن في الدراسات الشرقية - في عالم الأساليب الأدبية ، ألا وهي كيفية الإفادة من نغمة الحروف خاصة أصوات المد واللين من حيث كمية ورودها ونوعها في معرفة أساليب الشعراء وأساليب مدارسهم البيئية .

ومن هنا فأنا أقدم تسليمي بصحة ما جاء به المؤلف هنا - خلافاً لما مضى في الموضوعين السابقين - كقيمة علمية ، وربما لابتعاده فيما قال هنا عن أي عصبية أو شعوبية ، وانخرط بكل جوارحه في فكرة علمية خالصة نرى أنه قد أفاد فيها .

مهد المؤلف لفكرته بالمقالات الثلاث الأولى في هذا الكتاب وهي : الشعر ، لغة الشعر ، موسيقى الألفاظ ، كان هدفه من وراء ذلك مقولة نستنتجها من كلامه - وإن لم يصرح بها - وهي أن ثمة فرقاً واضحاً بين « لغة الشعر » من جهة ، وكل من « لغة الكلام » و « لغة العلم » و « لغة النثر » من جهة أخرى ؛ فاللغات الثلاث الأخيرة (الكلام ، العلم ، النثر « اللغة فيها مجرد وسيلة ليس إلا ، تؤدي غرضاً محدداً وتوصل إلى غاية معينة ، ومن ثم فإن دورها - شأن كل وسيلة من الوسائل - ينتهي بمجرد الوصول إلى الغاية المستهدفة ، لغة الكلام وسيلة لأداء غرض محدد منها ، لغة العلم

(٥٢) ارجع في ذلك إلى فصل الكمية في رسالة الدكتوراه : الزحافات والعلل في عروض الشعر العربي لأحمد كشك ١٩٧٨ م .

وسيلة لبيان حقيقة ما أو معنى خاص ولا تستعمل مطلقاً في غير ذلك، لغة النثر وسيلة لأداء غرض محدد منها ، في حين أن « لغة الشعر » هي في حد ذاتها غاية ، « والتشكيل اللغوي الذي يشكله الشاعر في العمل الأدبي ليس وسيلة لأي هدف آخر وراءه »^(٥٣) ، وإنما هو هدف وغاية من هذه الدراسة، ومن ثم كان للفظ هذه اللغة الشعرية جانبان لا يقل أحدهما أهمية عن الآخر وهما : جانب الدلالة عن المعنى ، وجانب الهيئة أو صورة اللفظ الخاصة المثلة في جرسه ورنينه وطنينه ، ومن ثم فإن « لغة الشعر » تتميز عن اللغات الأخرى الثلاث بالموسيقى، بالنغمة وبالوزن وهي ضرورة وغاية وهدف، ولهذا يسهل التعبير عن أسلوب كلامي، أو علمي أو نثري بأي أسلوب آخر من جنسه دون فقدان شيء من الجوهر مادامت الفكرة هي الغاية واللغة مجرد وسيلة إليها ، بمعنى أنه في هذه الحالة يمكن الوصول إلى الغاية بأكثر من وسيلة، ولكن الأمر يختلف في « لغة الشعر »، فهي بالفاظها ذات الأصوات التي لها جرس خاص ومدى خاص وارتفاع وانخفاض يناسب المعنى، أي بأصوات خاصة لها تأثيرات خاصة، لا يمكن التعبير عنها أو عن محتواها ومضمونها بأسلوب آخر دون أن تفقد قيمتها وقيمة الشعر نفسه، ولهذا يصعب ترجمة الشعر مع الحفاظ في الوقت نفسه على قيمته الفنية في لغته ؛ « لأن الشعر بلا موسيقى مجرد نثر »^(٥٤) ، فما باله وله ألفاظ خاصة ذات جرس خاص ورنين يتفق مع المعنى والمضمون، ومن هنا أيضاً كان القول بأن لغة الشعر غاية في حد ذاتها، ولـ « فاليري »^(٥٥) تشبيه رائع في ذلك ؛ إذ يقول : « اللغة في النثر بمثابة الخطوات في المشي وسيلة ينتهي دورها بأداء الغرض منها، أما في الشعر فهي بمثابة الخطوات في الرقص ، غاية لا يستهدف بها شيئاً آخر وراءها »^(٥٦) ، ولهذا كان لـ « خائلزي » في هذا الصدد رأي مناهض لترجمة الشعر تأثر فيه بأسلوب مجموعة من الشعراء الفرنسيين كونه سنة ١٩٤٧ م تحت مسمى « المناصرون لأصالة الحروف »^(٥٧) ؛ فيقول (من تركيب الحروف تظهر نغمة جميلة ،

(٥٣) عن بناء القصيدة ص ٤٢ .

(٥٤) السابق ص ٤٣ .

(٥٥) هو : بول فاليري ١٨٧١ - ١٩٤٥ م شاعر رمزي فرنسي .

(٥٦) انظر مقال بول فاليري : حول قصيدة « المقبرة البحرية » في كتاب « الرؤية الابداعية » . ترجمة أسعد

خليل ص ٣٦ . نهضة مصر ١٩٦٦ م .

(٥٧) دربارهم وزن شعر ص ١٠٧ .

وجذابة ، وحينما يمنع من ذلك مراعاة معانى الألفاظ فإن يد الشاعر تبحث فى تركيب الحروف ، وفضلاً عن ذلك ، لو وفق شاعر فى إيجاد شعر عذب النغمة مع مراعاة المعنى ، فإن ذلك الفن والجمال يزول دفعه واحدة فى نقله إلى لغة أخرى ^(٥٨) ، وفى مقالة أخرى لـ « خانلرى » أيضاً « باللغة الفرنسية » عن شاعره الأثيرلديه « حافظ الشيرازى » ، يرفض فيها رفضاً قاطعاً ترجمة شعره إلى أى لغة أخرى خارج لغته الفارسية ^(٥٩) وما كان ذلك من « خانلرى » خوفاً على المعنى ، فهو لا يمثل له شيئاً هنا ، بل حفاظاً على ما يتميز به شعر « حافظ » من موسيقى لفظية راقية رائعة تتمثل فيما فى حروف الفاظه من جرس ورنين وطنين واحتواء ألفاظه على كم كبير من أصوات الارتفاع (بم) وأصوات الانخفاض (زير) وتأثير ذلك كله فى لغته الشعرية ، وكذلك عملية التوافق بين الحروف والأصوات فى كل لفظ يستخدمه « حافظ » فى كل كلمة أو كل بيت أو كل مقطع ، وفى الترجمة سيفقد هذا كله .

ولهذا كله أيضاً نصيب « حافظ » من استشهادات « خانلرى » فى مقالته الخاصة بـ « نغمة الحروف » وافرأ فى كتابنا هذا .

ونحن مع المؤلف - أى خانلرى - فيما ذهب إليه هنا تماماً ، وفى كل ما كتبه فى مقالته « نغمة حروف » ، وهى المقالة السابعة من مقالات هذا الكتاب ، لعدة أسباب هى :

١ - كيف يتسنى لنا نقل إحساس شاعر من لغة إلى لغة أخرى ، فإذا كان الغرض هو نقل المعنى أو الفكرة فيها ونعمت ، أما نقل الإحساس فلا وألف لا ، وإلا فبالله كيف ننقل إلى لغة أخرى إحساس شاعرنا العظيم « البحترى ت ٢٨٤ هـ » مثلاً - بالعزة واحتقار الدنيا فى سينيته الرائعة جداً التى يكثر فيها حروف « السين » وما بها من صفير يعبر عن تلك العزة وذلك الاحتقار للدنيا فى قوله :

صنت نفسى عما يدنس نفسى وترفعت عن جدا كل جبس
وتماسكت حين زعزعى الدهر التماساً منه لتعسى ونكسى

(٥٨) السابق والصفحة نفسها .

(٥٩) انظر مقالته فى كتاب : L'Ame de L'Iran Paris, 1955

أى « روح إيران » وهو مجموعة مقالات متفرقة باللغة الفرنسية .

وكيف ننقل إلى القارئ في لغة أخرى إحساس الشاعر الفرنسي « راسين »^(٦٠) بالأفاعى وصفيرها ، واستعان للتعبير عنها بحرف «السين» في قوله .

Pour qui sont ces serpents qu sifflent sur vos têtes.

معنى هذا البيت الشعري الفرنسي باللغة العربية هو : لمن هذه الأفاعى التى تصفر فوق رؤوسكم^(٦١) .

إن الملم باللغة الفرنسية يدرك لا شك إحساس « راسين » فى بيته الشعري الفرنسي ، وهذا الإحساس قد فقد تماماً فى الترجمة العربية له التى اكتفت بنقل المعنى نقلاً أميناً . وهذا - على ما أتصور - هو ما يهدف إليه المؤلف فى كتابنا هذا - مع أهداف أخرى بالقطع - فالمؤلف « خانلرى » يرغب من القارئ أن يهتم إلى جانب المعنى بعملية « اختيار اللفظ » لا لمعناه ودلالته فقط، بل لما به من جرس وطنين وارتفاع وانخفاض ومدى صوتى فى أصواته ونغمة وتناسب وزنى بما يخدم لغة الشعر وموسيقاها فى المقام الأول ، وإلا فما الفائدة فى أن يعمد الشاعر الماهر إلى مجموعة ألفاظ مترادفة أو شبه مترادفة مثل كلمات : (غريو ، فرياد ، بانك ، نعره)^(٦٢) ، ويختار منها ما يناسبه إلا لجرس أو رنين هذه الكلمة المختارة من بين هذه الكلمات المترادفة أو شبه مترادفة لتناسب المعنى العام للبيت وللنص الأدبى .

وقد أورد « شلبى نعمانى » شيئاً قريباً من ذلك وإن اختلف قليلاً مع « خانلرى » فى سبب اختيار اللفظ ، « شلبى » لسلاسة اللفظ وقوته وتناسبه ، و « خانلرى » لجرسه وطنينه ، إلا أن حديث « شلبى » يدعم ما نحن بصدده فيقول : « فى كل لغة من لغات العالم توجد عدة ألفاظ تدل كلها على معنى واحد - أى مترادفة - ولا يوجد بينها من حيث المعنى فرق ظاهرى، ولكن حينما يمعن النظر بين هذه الألفاظ يتضح أن

(٦٠) راسين (١٦٣٩ - ١٦٩٩) : شاعر فرنسى كلاسيكى ، وصل بالمأساة الكلاسيكية إلى درجة كمالها .

(٦١) نقلاً عن : رونالد إيلوار: مدخل إلى اللسانيات ، ترجمة : بدر الدين القاسم ص ٥٨ دار القلم العربى بحلب ١٩٨٠ م .

(٦٢) استشهدنا بهذه الكلمات التى ذكرها المؤلف بنفسه فى نصه الفارسى ص ١٠٢ ، ولنا تعليق وعلى معانيها فى حاشية هذه الصفحة .

هناك فرقاً محسوساً فيما بينها بمعنى أن هناك خصوصية في مفهوم كل لفظ لا تتوفر في اللفظ الآخر، فمثلاً يطلق في الفارسية ألفاظ : خدا، بروردكار، دادار، أفريدكار على معنى واحد هو « الله » ؛ ففي الظاهر معاني هذه الكلمات واحد ، ولكنها في حقيقة الأمر ليست كذلك ، بل يوجد في كل لفظ من هذه الألفاظ شيء لطيف ودقيق أو أثر خاص يختص به ذلك اللفظ ، وبناء على ذلك ينبغي على الشاعر الماهر أن يزن الكلام ؛ لأنه في أداء المعنى الواحد يكون للألفاظ تأثير خاص ووزن خاص تظهرها في الاستعمال^(٦٣) .

٢- للشعر سمات فنية خاصة يهمنها فيها ما يتصل بموضوعنا هنا وهو القيمة الإيحائية للأصوات والحروف^(٦٤) ، وقد اهتمت الآداب العالمية بذلك، فنرى أن الشاعر الفرنسي الرمزي « رامبو »^(٦٥) كان يعطى كل صوت من أصوات المد - أى الحركات أو المصوتات لونا خاصا في قصيدته « أصوات المد voyelles » : A أسود E أبيض الأحمر U أخضر O أزرق ، وقد ارتبط كل لون من هذه الأصوات بمجموعة من التدايعات، فحرف ا مثلا تذكر حمرة الأرجوان، والدم المصبوق وضحك الشفاه الجميلة خلال الغضب أو السكره النادمة^(٦٦) ، ويبدو أن « خائلري » وثقافته الأولى فرنسية كما أشرنا - قد أطلع على فكرة « رامبو » هذه وأفاد منها وإن أعطى لها مدلولاً يختلف قليلاً دون أن يبتعد عن مدلول « رامبو » الشاعر الفرنسي هذا، فقد أتى « خائلري » في المقالة السابعة الخاصة بـ « نغمة الحروف »^(٦٧) بنموذجين شعريين لشاعر واحد هو شاعره الأثير لديه دائماً « حافظ الشيرازي » . النموذجان على وزن واحد ومليئان بأصوات المد واللين وإن اختلف نوع أصوات المد واللين في كل نموذج

(٦٣) شبلى نعمان : شعر العجم (الترجمة الفارسية) الجزء الرابع ص ٥٢ ، ٥٣ .

(٦٤) للشعر سمات فنية عديدة أخرى مثل : القيمة الإيحائية للألفاظ أسلوب الحذف، التكرار .. إلخ (ارجع إلى عن بناء القصيدة ص ٤٨) .

(٦٥) هو آرثر رامبو (١٨٥٤ - ١٨٩١) كان صاحب نظرية شعرية هي « نظرية اللاوعي » تؤمن بأن الشاعر يجعل نفسه قادراً على الأبصار من خلال الاختلاط الواعي باللامحدود لجميع الحواس . (انظر : الرمز والرمزية ص ٧٨ - ٧٩) .

(٦٦) A. Rimbaud : Deuvres Poétiques. Ed . Garnier Flemmarion. Paris. 1964 P. 75

وكذلك : عن بناء القصيدة ص ٤٨ ، والرمز والرمزية ص ١٢٥ .

(٦٧) يراعى أن « خائلري » يستعمل « الحرف » بمعنى الحرف والصوت نطقاً وكتابة مع أننا نعلم أن هناك فرقاً بين الصوت والحرف ، ولعله يقصد بالحرف « الفونيم » أو ما يسمى بالوحدة الصوتية (Unit) .

من النموذجين عن النموذج الآخر، فأعطى لنا معانى مختلفة عن قرينه ، وكذلك نغمات وألحان مختلفة تحدث تأثيرها المتفاوت فى المستمع .

فمثلا النموذج الأول يكثر فيه مصوتات الارتفاع (بم) : u,o,a فمال موضوعه إلى الوقار والعظمة والوحشة بسبب نغماته القوية الوقورة المعبرة ، وهو :
كنون كه در چمن آمد كل از عدم به وجود

بنفشه در قدم او نهاد سربه سجود
بنوش جام صبوحى به ناله دف وجنك

بيوس غبغب ساقى به نغمه نى وعود
أما النموذج الآخر فيكثر فيه أصوات الانخفاض (زير) مثل : â,e,i فيميل موضوعه إلى المعانى المثيرة للحياة الباعثة على النشوة والسرور بسبب نغماته الرقيقة الخفيفة وهو :

رسيد مرده كه آمد بهار وسبزه دميد
وظيفه كبرسد مصرفش كل است ونبيد
صفير مرغ بر آمدبط شراب كجاست
فيغان فتاديه بلبل نقاب كل كه كشيد^(٦٨) .

ومع أن إفادة المؤلف من فكرة « رامبو » واردة هنا خاصة الربط بين حروف المد ودلالة معينة ، إلا أنه - أى المؤلف خائلى - يعتبر أن موضوعه مختلف ، لهذا يصرح بنفسه فى أثناء مقالته أنه لم يسبق إلى مثل هذا القول فى الأدب الفارسى^(٦٩) .

(٦٨) سياى فى ص ١٥٣ - ١٥٤ حاشية مطولة لنا تحت رقم (٩) على هذين النموذجين الشعريين فى المقالة السابعة. فى هذه الحاشية ترجمة هذه الأبيات واستخراج ما بها من أصوات الارتفاع والانخفاض الموجودة فى كل صوت من أصوات هذه الأبيات، ووجودها هناك فى موضعها ذلك أمر حتمى ، وخشية التكرار - وهو كلام مطول - نكتفى هنا بذكر النموذجين فقط مع الإحالة إلى الصفحة المذكورة فى هذا الكتاب .

(٦٩) ص ١٠٦ من النص الفارسى .

وقد نتفق معه فى هذا ؛ أى فى أنه لم يسبق إليه فى الأدب الفارسى وهو أكثر منا دراية واطلاعا بلغته وأدبها بلا شك ولكن فكرته هذه - وهى موضع تقديرنا علمياً كما أشرنا منذ قليل - لها وجود مشابه فى الآداب العالمية بعامة وأدبنا العربى بخاصة، بدليل فكرة « رامبو » التى ذكرناها وما يشتق منها من أفكار مشابهة، وبدليل آخر هو ما أورده « ستيفن أولمان » من أن « يسبرسن » قد جمع من الكلمات الإنجليزية التى يدل بها على أن الحركة أو المصوت (i) قد هيئت بصفة خاصة للتعبير عن الصغر والقلّة منها :

Little Slim Kid Chit Imp. Slip Plg my bit

وفى الفرنسية : Petit والإيطالية Piccola والهنغارية Kis والإغريقية القديمة Miktos وكلها تعنى « قليل أو صغير » أو نحو ذلك (٧٠).

ومع أن هذا الاتجاه له ما يعارضه - وهذا أمر طبيعى - مثل « ستيفن أولمان » الذى يرفض هذه الافتراضات مستشهداً بكلمة Big مثلاً بها الحرف (i) ولا تدل على الصغر أو القلة (٧١)، إلا أنه تجاه موجود فى الأدب العالمى شأنه شأن أى تجاه له معارض ومؤيد، يهمنى منه الآن أنه تجاه موجود قبل أن يقول به « خافلى » . وفى أدبنا العربى نماذج مشابهة يعبر عنها « د. إبراهيم أنيس » بقوله : « قد ترتبط الألفاظ بالدلالات فى الحالات النفسية كالكلمات التى تعبر عن الغضب أو النفور أو الكره ، كما قد ترتبط بحجم الأشياء وأبعادها فقد لوحظ أن « الكسرة » وما يتفرع منها من « ياء المد » ترمز فى كثير من اللغات إلى صغر الحجم أو قرب المسافة ، وفى العربية مثلاً نجد أن « الياء » هى علامة التصغير ، وأن الكسرة هى علامة التأنيث (٧٢) .

وهذا القول من « د. أنيس » يقترب كثيراً من قول « يسبرسن » السابق ذكره .

ومن يرجع إلى كتب النقد الأدبى يجد نماذج مشابهة لذلك ، منها على سبيل المثال قول « د. محمد غنيمى هلال » عن مطلع قصيدة « أبى العلاء المعرى » فى « سقط الزند » يخاطب صديقيه :

(٧٠) ستيفن أولمان : دور الكلمة فى اللغة ترجمة د. كمال محمد بشر ص ٨٤ ، ١٩٦٢ م .

(٧١) السابق ص ٨٥ .

(٧٢) د. إبراهيم أنيس : دلالة الألفاظ ، الطبعة الأولى ص ٦٦ مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٥٨ م .

عللانى فإن بيض الأمانى فنيت ، والظلام ليس بفانى

ففى هذا البيت يصور تلك المفارقة الأليمة بين قصر أوقات السعادة وسرعة انقضائها وطول أوقات التعاسة وبطء مرورها ، فالمد فى الكلمة الأولى من الشطر الأول يناسب شكواه إلى صديقيه من نضوب آماله على حين خلت كلمة « فنيت » فى بداية الشطر الثانى من أصوات المد لتتناسبان سرعة النطق بها سرعة فناء بيض الأمانى، بينما تكثر حروف المد فى « الظلام » و « بغان » ليحدث نوعاً من التضاد فى النطق بينها وبين كلمة « فنيت » ولتوحى بطولها وامتدادها بأن هذا الظلام ممتد لا نهاية له (٧٣) .

وكذا قول « أحمد شوقى » فى مطلع سينيته الأندلسية :

اختلاف النهار والليل ينسى اذكرالى الصببا وأيام أنسى
وصفبالى حلاوة من شباب صورت من تصورات ومس
عصفت كالصببا اللعوب ومرت سنة حلوة ولذة خلّس

ففى البيت الأول وفى الشطر الأول من البيت الثانى تكثر حروف المد. و « شوقى » فيهما يصور معنى قريباً من معنى بيت « أبى العلاء » السابق ، ولكن فى الشطر الثانى من البيت الثانى ثم فى البيت الثالث . تتوالى الكلمات خالية أو تكاد من حروف المد ، مع كثرة حروف الصفير ؛ لأنه يصف فترة حلوة أسرع فى سيرها كأنها سنة نائم ، وهذا الإيحاء - باختيار الألفاظ ملائمة للمعنى فى تواليها وفى جرسها - أثر لتمكن الشاعر من لغته ولخبرته الطويلة ، بحيث يوحى إليه ذوقه بهذا الاختيار إيحاء يكاد يكون لا شعورياً (٧٤) .

ليس هذا فقط ؛ فللمؤلف - « خانلرى » - مقالة أخرى - غير مقالات هذا الكتاب أشرنا إليها سابقا بعنوان « زبان شعر » (٧٥) أى « لغة الشعر » ربط فيها بين

(٧٣) د . محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ص ٤٢٨ دار نهضة مصر، الفجالة ١٩٧٩ م .

(٧٤) السابق ص ٤٣٩

(٧٥) أرجع إليها فى كتاب : نمونة نثر هاى دلاوير ص ٢٨٣ وما بعدها. وهى مزيج من عدد من مقالات هذا الكتاب يعرض مختلف زيادات طفيفة مثل التى ستعين بها هنا الآن .

أصوات الارتفاع (بم) وبيان حالات التألم والتأثر والتأمل والتأني، وربط فيها كذلك بين أصوات الانخفاض (زير) وحالات السعادة والشوق والخفقان والبشاشة ، ثم يقول أنه لأجل بيان الأثر العاطفي للأصوات المنطوقة ، أجرى بعض علماء اللغة تحقيقات علمية دقيقة الهدف منها معرفة هل نسبة التأثير أو الحالة الخاصة للأصوات المنطوقة مبنية على أساس عام أو على فرض وهم وسليقة فردية . ولهذا أجروا تحقيقاً على ٢٥ طفلاً لا علاقة لهم الآن بقواعد اللغة ، وبسؤالهم ومعرفة إجاباتهم عن ذلك خلص إلى الآتي :

الأطفال جميعاً متفقون على أن المصوت (ا) - مصوت الانخفاض - أكثر خفة وسرعة وظرفاً من المصوت (U) - مصوت الارتفاع - وأن حرف « ر » توحى بـ « رجل » و « ل » بـ « امرأة » وأنهم جميعاً أظهروا أن « أى » أكثر عاطفة من « أو » وأن « ك » و « ر » أشد وطأة من « ل » ، وأن « م » و « ل » أكثر نعومة من « ت » و « ك » (٧٦) .

وأن كان « خائلى » قد فعل هذا، فقد سبقه « فوناجى » أحد علماء اللغة المعاصرين وقد أشار إليه « خائلى » أيضاً - بأن أجرى قياساً مشابهاً على عشرين تلميذاً خرساً بعضهم والبعض الآخر عميان من مراحل مختلفة من التعليم واتفقت إجابة المجموعتين على أن أصوات « ر » و « ك » أكثر خشونة من « ل » و « م » ، وأن حرف « ر » فى نظرهم « رجل » و « ل » امرأة وأن صوت « أى » أكثر وضوحاً وسرعة وظرفاً من صوت « أو » (٧٧) .

ومن هنا يخلص إلى أن للأصوات المنطوقة قيمة واعتباراً منفصلاً فى لغة الشعر، وأن الشاعر فى اختيار ألفاظه لابد أن يراعى للفظ صفات حروفه وخصائصه بهدف أن تكون الكلمة المختارة أكثر تناسباً فى استدعاء حالاته النفسية ونقلها للمستمع .

٣ - هذا الاهتمام البالغ من المؤلف بالكشف عن الجانب الإيحائى لموسيقى الشعر على النحو الذى يسير عليه فى مقالات هذا الكتاب شئ يحسب له، وقد نال هذا الاتجاه اهتماماً زائداً فى العصر الحديث على يد الاتجاهات الأوربية الحديثة خاصة عند الفرنسيين أمثال « رامبو » و « بودلير » و « فرلين » ، ولا شك أن المؤلف قد

(٧٦) السابق ص ٢٩٤

(٧٧) السابق ص ٢٩٥

اطلع عليها لديهم خاصة أن ثقافته الفرنسية لا شك تساعده على ذلك ، « ولم تحظ موسيقى الشعر بمثل هذه النظرة إلى دورها في القصيدة إلا بعد حوالى تسعة قرون من ابن عبد ربه ^(٧٨) وعلى يد الاتجاهات الحديثة في الشعر العالمى وخصوصا الاتجاه الرمزي الذي عنى عناية كبرى بالوظيفة الإيحائية لموسيقى الشعر » ^(٧٩) ، وقد حاول « بودلير » ^(٨٠) استغلال هذه الطاقة الإيحائية الخارقة التي تمتلكها الموسيقى في شعره للإيحاء بهذه الجوانب الغامضة التي لا يستطيع التعبير عنها بواسطة اللغة « ^(٨١) ومن بعد « بودلير » احتفل الرمزيون احتفالا كبيرا بالموسيقى الشعرية باعتبارها واحدة من أرفع أدوات الإيحاء وأعمقها تأثيرا، حتى وجدنا الشاعر « فرلين » ^(٨٢) يبدأ قصيدته « فن الشعر Art Poetique » - التي يمكن اعتبارها بياناً شعرياً رمزياً - بهذه الدعوة الحاسمة « الموسيقى قبل كل شيء » هذه الدعوة التي لا يفتأ يكررها ، ويلح عليها « الموسيقى مرة أخرى دائما » ^(٨٣) .

ونرجح أنه ربما كان لهؤلاء الفرسان الفرنسيين الثلاثة تأثير مباشر أو غير مباشر في « خائلري » ، ومن هنا نفهم سر اهتمامه الزائد بالموسيقى والنغمة - في عملنا هذا دون المعنى - التي يرى أنها تستمد من الإيحاءات اللفظية عن طريق الاختيار والانتقاء للفظ ودلالاته الموسيقية من جرسه وطنينه ، وقد يكون لأصوات المد Voyelle به تأثيرات مباشرة ، وكل هذا لخدمة الوزن .

وفي ختام هذه القضية من الدراسة ، نشير إلى إحساس « خائلري » العميق بها أنه يدعو في إحدى صفحات كتابه هذا ^(٨٤) إلى الاهتمام بهذا العلم ، وأنه ينبغي له أن

(٧٨) عاش في القرن الرابع الهجري ، ويشير صاحب هذا النص إلى حديث « ابن عبد ربه » في « العقد الفريد » عن الوظيفة الإيحائية للموسيقى ودورها في القصيدة وإن نسبها ابن ربه إلى الفلسفة .

(٧٩) عن بناء القصيدة ص ١٦٣ .

(٨٠) شارل بودلير (١٨٢١ - ١٨٦٧ م) : أحد رواد الشعر الحديث .

(٨١) عن بناء القصيدة ص ١٦٤ ، وقد قال عنها بودلير : « إنها تعبر بأعذب الأصوات وأشدّها نفاذا عن أعماق ما في القلب الإنساني وأخفاه » .

(٨٢) بول فرلين (١٨٤٤ - ١٨٩٦ م) : هو وثلاثة يمكن اعتبارهم طليعة الشعر الحديث بعامة ؛ إذ كانوا نهاية للعصر الطبيعي وبداية للعصر الرمزي . (انظر : الرمز والرمزية ص ٧٦) .

(٨٣) Verlain : Jadis et naguere, pp. 25. 36. Paris, 1968. (٨٣)

نقلا عن : عن بناء القصيدة ص ١٦٤ .

(٨٤) أرجع إلى ص ٣٤ من كتاب « دربار» وزن شعر » .

يوجد ، حتى تقع الكلمة فيه موضع البحث من ناحية القيمة الفنية والتأثير العاطفي، ويعيب على الباحثين اقتصار اهتمامهم في اللفظ على جانب الدلالة فقط .

عن المؤلف :

« الدكتور بروينزاتل خانلري » هو من خلال ما كتبه أستاذنا « الدكتور عبد النعيم حسنين » عنه في تقديمه لترجمة كتاب « وزن شعر فارسي » هو « أستاذ بكلية الآداب بجامعة طهران ، وزير سابق للتربية والتعليم ، ورئيس لمؤسسة « بنياد فرهنگ إيران » ، وهو أحد أساتذة اللغويات والصوتيات الكبار في إيران، وتدور معظم مؤلفاته حول اللغة الفارسية وتاريخها وتطورها ، كما أن له مؤلفات في الأدب الفارسي قديمه وحديثه ، وتحقيقات لكثير من المتون الأدبية، وهو أيضا من الشعراء المعاصرين، كما أنه يجيد اللغة الفرنسية وله ترجمات عديدة عنها . وهذا كله يبين أن دراسة الدكتور خانلري لأوزان الشعر الفارسي دراسة تفيد الدارسين بعامة والمتخصصين بخاصة « (٨٥) .

ونشير إلى أنه كان يشغل هذا كله في فترة حكم « محمد رضا شاه بهلوي » وقبل قيام الجمهورية الإسلامية في إيران على يدي « الخميني » .. وإلى هنا تقصر عنه معلوماتنا .

والمؤلف عدة مؤلفات تضاف إلى كتابه هذا « دربارمه وزن شعر » منها :

- ١ - زبان شناسی و زبان فارسی (علم اللغة واللغة الفارسية) .
- ٢ - تاریخ زبان فارسی (تاریخ اللغة الفارسية) وهو عدة مجلدات .
- ٣ - تحقیق انتقادی در عروض فارسی (دراسة نقدية في العروض الفارسي) .
- ٤ - تحقیق وتصحيح بعض المتون الأدبية مثل :

(أ) غزلیات حافظ الشیرازی

(ب) قصه سمک عیار .

(ج) کتاب مخارج الحروف لابن سینا (تحقیق وترجمته) .

(٨٥) د . عبد النعيم حسنين : تقديمه لكتاب أوزان الشعر الفارسي (الترجمة العربية) .

- ٥ - له ديوان مطبوع بعنوان « ماه در مرداب » .
٦ - عديد من المقالات والأبحاث فى مجالات أدبية مختلفة (٨٦) .
٧ - وزن شعر فارسى (أوزان الشعر الفارسى) مترجم إلى العربية .
٨ - دستور زبان فارسى (قواعد اللغة الفارسية) مترجم إلى العربية .

عن الكتاب المترجم :

هذا الكتاب الذى نحن بصدد ترجمته إلى العربية مع التعليق عليه والدراسة لبعض أفكاره وموضوعاته : « درباره وزن شعر » أى حول وزن الشعر ، هو كما أُلحنا إليه فى مقدمة هذه الدراسة عبارة عن ثمانى مقالات جمعها « ع . أ . سعيدى » من أعداد مجلة « سخن » المختلفة - التى نشرته - وأعاد طبعها فى كتاب أعطى له عنوانه هذا .

ومقالات هذا الكتاب باختصار شديد هى :

المقالة الأولى وعنوانها « شاعرى » أى « الشعر » تحدث فيها المؤلف عن التعريف المناسب لمفهوم الشعر ، والفرق بين الشعر والنظم والنثر مبيناً أن الشعر ليس مجرد كلام موزون ومقفى، بل الشعر كلام مخيل يثير الانفعال والوجدان وحالات الحزن والسعادة فى قلب سامعه وأدواته فى ذلك اللفظ ذى الجرس الموسيقى الخاص النابع من أصواته بحسب ما بها من نسب الارتفاع والانخفاض وبحسب وقوعها فى أزمنة متساوية ضربياً ووزناً. ومن ثم كان لزاماً على المؤلف فى المقالة الثالثة وعنوانها « زبان شعر » أى « لغة الشعر » أن يفرق بين لغة الشعر - وهى غاية فى حد ذاتها - ولغة الكلام ولغة العلم النثر - وهى مجرد وسائل لنقل الأفكار ، وينتهى دورها تماماً بنقل الفكرة - ولهذا فاختيار اللفظ فى لغة الشعر فى غاية الأهمية ؛ لأن الشاعر بهذا الاختيار سوف يحدد لعمله نغمة ووزناً وموسيقى لفظية خاصة به يتمكن بذلك كله من التأثير الفنى والعاطفى فى القارئ . وكانت المقالة الثالثة « موسيقى ألفاظ » أى « موسيقى الألفاظ » تطوراً طبيعياً للمقاليتين الأولىين، وقد وضح فيها أننا نقرأ العمل

(٨٦) مقدمة كتاب أوزان الشعر الفارسى (الترجمة العربية) ص ج .

الأدبي ولا تدرى عن أى طريق يمكن إدراك أو وصف عنصر الجمال أو الإبداع فى هذا العمل بطريقة مباشرة أو محددة ، ولكن نشعر فقط بهذا الجمال عن طريق ألفاظه وما فى تركيب أصواتها من جرس وطنين يكونان له موسيقى ونغمة، وقد دفع هذا « خانلرى » إلى الدراسة الصوتية ؛ لأن الشعر فى نظره مجموعة أصوات ، وعن طريق دراسة الصوت وخواصه انتقل إلى وزن الشعر على طريقة نظام «المقاطع» التى تعتمد أساسا على ما فى الأصوات من خواص أربعة هى : الكمية أو المدى، الشدة، الارتفاع والانخفاض، الجرس والطنين، وأن هذه الخواص الأربعة قوام أى مقطع طويل أو قصير، وأنها تتداخل فى إيجاد موسيقى الألفاظ . وبناء على كمية الأصوات المنطوقة اتجه « خانلرى » فى المقالة الرابعة إلى دراسة « وزن الشعر الفارسى » دراسة مقطعية على خلاف ما هو سائد فى العروض الفارسى والعروض العربى المستعمل إلى الآن على نظام الحركات والسكنات وهو نظام « الخليل بن أحمد » القائم على أساس التفعيلة، وفى هذه المقالة بين « خانلرى » أهمية الحروف - كما يسميها - الصامتة والمصوتة (أى الحركات أو حروف المد واللين أو الصائتة على اختلاف المسميات لها) على أنها مكونات « المقطع » ، ثم حصر أنواع المقاطع فى شعر لغته الفارسية فى نوعين فقط : قصير وعلامته (ب) وطويل وعلامته (-) مهملا بقية المقاطع ؛ مما أوقعه فى بعض المحظورات فلجأ إلى افتراض وجود ما سماه « مصوت نهفته » أى « المصوت الخفى » لكل ما خرج عن هذين المقطعين . أما المقالة الخامسة وعنوانها « أنواع وزن در شعر فارسى » أى «أنواع الوزن فى الشعر الفارسى فكانت امتدادا طبيعيا للمقالة الرابعة - التى اختار فيها المقطع لوزن الشعر الفارسى، ولهذا فالطبيعى أن يوضح فى هذه المقالة فكرته ، ويشير إلى أن الأوزان الفارسية تتجاوز المائة والعشرين وزنا ، ولا غرابة فى ذلك مادام « خانلرى » قد أهمل التفعيلة واعتبر كل نظم واقع بين المقاطع القصيرة والطويلة وزنا ، وبالتالي فصور البحور المختلفة فى نظام « الخليل » هى عند « خانلرى » أوزان مستقلة ، ويشير إلى أن الأوزان الملائمة للذوق الفارسى هى ما لم تزد مقاطعها عن ستة عشر. وفى المقالة السادسة وعنوانها « تنوع در وزن واحد » أى « التنوع فى الوزن الواحد » يتناول فيها « خانلرى » باختصار شديد فكرة جديدة نرى أنه يمكن وضعها تحت المنظار والاهتمام وهى مدى مطابقة «الموزون» مع « الميزان » ؛ لأن الشاعر إن كان يستطيع التغير فى الموزون عن طريق حرية الاختيار

فى اللفظ المعبر، فإن «الميزان» أيضا - فى عرف خائلرى - إلى حد ما قابل للتغير ، ويعتمد « خائلرى » فى ذلك على إمكانية تبادل المقطع الطويل (-) مع المقطعين القصيرين (ب ب) فى الوزن الواحد ، ولكن هذا التغير فى الوزن سيتبعه بالمقطع تغيير فى نغمة الشعر، ثم يفتح « خائلرى » فى نهاية هذه المقابلة باباً رائعاً لدراسة نرى أنها من الممكن أن تكون مجدية فى عالم الأساليب الأدبية ، وهى أنه يمكن الإفادة من نغمات أوزان الأشعار متضافرة مع الاتجاهات الأخرى الأدبية فى معرفة أساليب الشعراء وأساليب مدارسهم البيئية، فأنغام شعراء « خراسان » - كما يرى - تمتاز بالتنوع والتعدد نتيجة لتعدد التفاعيل فيعطى شعرهم نوعاً من القوة والثقل ، بينما تمتاز أنغام شعر « فارس » كما يرى أيضا - بالترتيب والرتابة والنمطية بسبب محافظتهم على مطابقة الموزون على الميزان ؛ فيعطى شعرهم نوعاً من الخفة مع السرعة والرتابة . وفى المقالة السابعة « نغمة حروف » أى « نغمة الحروف » ؛ فقوامها علم الأصوات وما به من أصوات انفجارية واجتكاكية وأنفية ومائعة ، ودورها مع أصوات المد واللين فى تكوين جرس خاص للفظ وأهمية ذلك عند اختياره لأداء المعنى ، ويتبع ذلك أن « خائلرى » يرى أن أسباب عذوبة شعر « حافظ الشيرازى » هو محافظته على عملية توافق الحروف فى أبياته ، ونرى أنها فكرة تستحق الإعجاب والتقدير - كما أسلفنا فى الدراسة - وهى لا تخضع لقواعد معينة محددة بل هى خاضعة للذوق الفردى فى تقبلها أو رفضها ، ونحن قد قبلناها وتحدثنا عنها بما يكفى فى نظرنا. وتنتهى مقالات الكتاب بالمقالة الثامنة وعنوانها « قالب شعر » أى « قالب الشعر » تحدث فيها « خائلرى » عن قوالب الشعر القديمة فى الأدب الفارسى من قصيدة وقطعة ورباعية وغزلية ومثنوى ورباعى ... إلخ ، ولجوء شعراء العصر الحديث إلى محاولة استنباط قوالب شعرية جديدة غير ما تقدم. وإن لم تسعف هذه المقالة « خائلرى » إلى الحديث عن هذه القوالب الجديدة أو إبداء الرأى حولها ومدى انتمائه لها أو للتراث المتوارث مرجئاً الحديث عنها إلى مقاله أخرى لا ندرى أن كان فعل أو لا ، إلا أن الذى يعنينا هنا هو أن « خائلرى » فى هذه المقالة المهتمة بجانب شكلى خالص لم يبتعد عن الخط الذى سار عليه فى كل المقالات ولم يترك الخيط الذى ربط بين كل مقالاته وهو « وزن الشعر » ؛ لأن القوالب الشعرية المستحدثة لدى المعاصرين الخارجين عن كل تراث هى قوالب وزنبة أيضا سادت أدبنا العربى

كذلك فى نفس الفترة التى ظهرت فيها فى الفارسية ، وقد تأثر الأدبان العربى والفارسى فى ذلك باتجاهات التجديد فى « أوربا » خاصة « فرنسا » و « إنجلترا » وخروجهما على النمطية الممثلة فى « البحر السكندرى » كما سيأتى فى آخر حواشينا على المقالة والكتاب .

وبعد :

فهذه هى حدود الدراسة على النقاط التى نرى أنها تستحق الدراسة ، وتستحق ما هو أكثر من التعليق عليها فى حواشى المتن المحدودة، لم نعتد على رصد هذه الدراسة بعيداً عن إصدار حواشٍ وهوامش علمية على النص المترجم لما نراه يستحق التعليق عليه فى تلك الهوامش ناقشنا فيها آراء ، وحاولنا أن نسهم بنصيب فى بعض آراء أخرى .

ولله الحمد أولاً وآخراً ، ودائماً له الشاء العطر على ما أعطى وما منع .

والسلام عليكم ورحمة الله .

محمد محمد يونس

القسم الثانى

الترجمة والتعليق

الشعر

كان رجل يمشى فى المقدمة من حين لحين وهو ينشد الشعر بما يحدث فينا الانفعال فى عزيمتنا، وما من شأنه أن يضغط علينا يصير لديه مثله، حينما كان عناء السفر يشتد علينا قليلاً فى هذه الحالة كان ينشد الشعر، والذين كانوا حوله لم يكن يشغلهم إلا الأمور الوقتية والحسية ؛ فكلما يبتعد كان صوته أشد تأثيراً، وكان أكثر جذباً لنا ناحيته، وعلى هذا النحو كنا نسير .

راينر مارياريلكه (١) .

ما الشعر ؟

سل أى شخص: ما الشعر ؟ سيجيبك على الفور : « هو نثر ذو وزن وقافية » (٢) ، هذا التعريف من الواضح أنه يبدو مقبولا لأى إنسان يبحث عن تعريف أشمل وأصح للشعر، وبمقتضى هذا التعريف فمن النظرة العامة تبدو ألفية ابن مالك ونصاب الصبيان لفراهى (٣) جنساً واحداً مساوياً فى ذلك لغزليات « حافظ » (٤) الأسرة، ويسمون كل هذا « شعرا » (٥) . أما أهل الفكر فقد اجتهدوا من زمن إلى أن يعرفوا الشعر تعريفاً

(١) شاعر تشيكى ألمانى المولد ولد فى براج ١٨٢٥ ، وتوفى بسويسرا ١٩٢٦ م بعد أن عاش حياة جاهدة لا تعرف الهدوء والاستقرار ، أحال فيها عناءه وآلامه ثمرات فنية فى أشعاره وقصصه ورسائله ، عاش فترة فى « باريس » ، ويغلب على شعره الطابع الإنسانى الصادق الأصيل .
(نقلًا بتصرف عن : د . محمد غنيمى هلال : دراسات ونماذج فى مذاهب الشعر ونقده ص ١٩٨ وما بعدها ، دار نهضة مصر ، الفجالة . القاهرة) (المترجم) .

(٢) يشير المؤلف هنا إلى تعريف « قدامة » لمفهوم الشعر فى قوله عنه إنه : « قول موزون مقفى يدل على معنى » . (انظر : قدامة بن جعفر : نقد الشعر ص ١٣ شرح محمد عيسى مثنون ، المطبعة الملية ، القاهرة ١٩٣٤) (المترجم) .

(٣) هو بدر الدين أبو نصر فراهى سيستانى ت ٦٤٠ هـ . وكتابه « نصاب الصبيان » أو على الاختصار « نصاب » تم تأليفه فى أواخر القرن السادس وأوائل القرن السابع الهجرى ، وهو معجم منظوم صغير فى ترجمة عدد من الألفاظ العربية إلى اللغة الفارسية ، وهو مجموعة من عدة قطع صغيرة وكبيرة (٤١ قطعة تقريباً) على عدة بحور مختلفة ، (انظر مقال : عباس اقبال : نصاب الصبيان فى كتاب مجموعة مقالات ص ٤٩٣) (المترجم) .

(٤) هو شمس الدين محمد بن بهاء الدين ، أحد كبار شعراء الغزل فى إيران والعصر المغولى ت ٧٩١ هـ (د . زهراى خانلرى كيا : قرهنگ أدبيات فارسى درى) (المترجم) .

(٥) المؤلف يشير هنا إلى أن ألفية ابن مالك ونصاب الصبيان لفراهى شعر تعليمى ، ويرى د . غنيمى هلال فى كتابه (النقد الأدبى الحديث ص ٣٦٠) أن « الشعر التعليمى نظم لا شعر » ، وهو بذلك يلتقى مع المؤلف فى فكره ، (المترجم) .

أدق ، فقال أرسطو: « الشعر كلام يثير الانفعال في القلب » ، ومن آثاره الخالدة أخرج كتابا على سبيل المثال في علم الطبيعة وكان منظوما ، ولكن ليس له تلك الصفة ، ولا يعد من جنس الشعر^(٦) .

وبعد أرسطو أيد آخرون من أهل المنطق قوله وكرروه وقالوا جميعا: « الشعر كلام مخيل ، بمعنى أنه يستقر في القلب ويثير حالة من الحزن أو السرور »^(٧) ، أما العامة فإنها لم تصح سمعا لهذه الأقوال المكررة ، وقاسوا الشعر مرة أخرى بالنثر ، ووجدوا أن الزائد فيه قافية ووزن^(٨) .

الشعر والنثر :

لم تأت هذه المقارنة من فراغ ، فنحن نعلم أن كل فن من الفنون يتعامل مع أصل له ، فالرسم يقوم على الخط واللون ، ومادة الموسيقى الصوت . في المعمار والنحت الجسم

(٦) الواضح أن المؤلف يشير هنا إلى ما نبه إليه « أرسطو » في كتابه « فن الشعر » إلى خطأ إطلاق لقب الشعر على من ينظم نظرية في الطب أو الطبيعة على اعتبار أن النظم أو الوزن ليس فقط الوسيلة الوحيدة التي تميز شاعرا عن آخر فقال : « والواقع أن من ينظم نظرية في الطب أو الطبيعة يسمى عادة شاعرا ، ورغم ذلك فلاوجه للمقارنة بين هوميروس وأنيانوقليس إلا في الوزن ، ولهذا يخلق بنا أن نسمي أحدهما (هوميروس) شاعرا ، والآخر طبيعيا أولى منه شاعرا » (أرسطو : فن الشعر ، ترجمة وشرح د. عبد الرحمن بدوي ص ٦ ، مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٣ م) .

ويعلق (د. محمد غنيمي هلال على ذلك في النقد الأدبي الحديث ص ٥٠) : « الشعر الحق عند أرسطو يتجلى في المأساة والملحمة والملاحاة والمحاكاة لا الأوزان هي التي تفرق بين الشعر والنثر » (المترجم) .

(٧) ربما يعنى « ابن سينا » الذي قال في كتابه « الشفاء » ، الفن التاسع (فن الشعر) : « إن الشعر كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية والمخيل هو الكلام الذي تذهن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور ... إلخ (انظر : كتاب الشفاء ، ملحق بكتاب فن الشعر لأرسطو ، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي ص ١٦١) (المترجم) .

(٨) وهو ما عبر عنه « شبلى نعماني » بعد عدة تساؤلات منه عن الأجزاء الأساسية للشعر ، وهل هي المعاني والحقائق الكثيرة أو التمثيل أو الوزن أو التخيل أو الابتكار أو الانسجام أو السلاسة والسهولة ، أو المعاني البديعية ، فيقول عن الوزن ونظرة العامة والنقاد له : « عموما يعد الوزن من الأجزاء الضرورية للشعر ، ولهذا يسمون الشعر الكلام الموزون ، ولكن رأى النقاد يختلف عن رأى العامة ، فمع أنهم يعترفون بضرورة الوزن إلا أنهم يضعونه في عداد العناصر والأجزاء الأساسية للشعر » . (انظر أشعار العجم (الترجمة الفارسية) ٧/٤ ، (المترجم) .

الصلب هو الأداة ، أساس الرقص الحركة ، الشعر أيضا يتعامل مع الكلمة ، أى اللفظ الذى له دلالة معنى خاص ^(٩) ، وهذه المادة نفسها موجودة أيضا فى النثر، ومن هنا تأتى العلاقة بين الشعر والنثر من هذه الناحية .

ولكن الخطأ يكمن فى أن نعد الشعر والنثر من جنس واحد على دليل أن مادتهما واحدة. ونقول بأن الوزن يظل هو الفصل فى تمييز أحدهما عن الآخر. فأساس المعمار والنحت أيضا واحد، ولكن لا نعد هذين الفنانين لهذا السبب من نفس الجنس، ذلك لأن الهدف والغرض لكليهما ليس واحدا ، فغرض المعمار بناء المنزل ^(١٠) والقصر الذى يستطيع الإنسان أن يعيش فيه بسهولة ويسر. ولورسم على حائط القصر رسم جذاب أو وضع على بابه تمثال بديع الصنع ما تغير غرض المعمار فى شيء ، ذلك لأنه فى هذه الحالة أيضا حينما تنعدم الراحة فى المنزل فإن جهد المعمار يذهب سدى. أما التمثال الذى هو من صنعه يد الفنان فإننا لا نتوقع منه أن يكون له فائدة كأن نتخذ من جوفه حصالة للنقود أو من رأسه كأسا نشرب فيه شراب .

ثم إن الذى يربط هذين الفنانين بعضهما ببعض ليس مادة العمل بل هو أسلوب العمل وغرضه ؛ فالشعر والنثر مشتركان فى مادة العمل ، أما فى الأسلوب والغرض فهما مختلفان ^(١١) .

النثر يستخدم لبيان الأمور المعقولة أو المحسوسة ، وهنا فإن الكتاب يريد أن يبين ويثبت الحقيقة التى قبلها واعتقد بها بطريقة تجعل القارئ يقبلها ، أو أن الكاتب قد

(٩) واضح جدا مدى إفادة المؤلف هنا من كتاب « فن الشعر » لأرسطو . والشعر فيما يرى أرسطو مثل الموسيقى والرسم فى محاكاته الطبيعية . وفنون المحاكاة هذه تختلف فى وسائل المحاكاة وفى موضوعها، أما فيما يخص الوسائل فإن الرسم يحاكي الأشياء التى يصورها بالألوان والرسوم، والموسيقى، تحاكي بالأصوات إيقاعا وانسجاما، والفنون القولية تحاكي الأشياء بالكلام . (انظر: فن الشعر ص ٥٤) (المترجم).

(١٠) يقترب هنا من « ابن خلدون » فى حديثه عن صناعة الشعر : « فإن مؤلف الكلام هو كالبناء أو النساج ، والصورة الذهنية المنطبقة كالقالب الذى يبنى فيه أو المتوال الذى ينسج عليه، فإن خرج عن القالب فى بنائه أو على المتوال فى نسجه كان فاسدا » (انظر : مقدمة ابن خلدون . تحقيق د. على عبد الواحد وفى الجزء الرابع ص ١٢٩٢ طبع لجنة البيان العربى ١٩٦٢ م) . (المترجم) .

(١١) يقول « ابن خلدون » : « الشعر له أساليب تخصه لا تكون للمنتور، وكذا أساليب المنتور لا تكون للشعر ، فما كان من الكلام متظوما وليس على تلك الأساليب فلا يكون شعرا » (السابق ١٢٩٥/٤) (المترجم) .

أدرك أمراً وأحسسه ، ويكون غرضه من كتابته أن ينقل هذا الإدراك إلى ذهن القارئ بواسطة رموز كانت معهودة من قبل بينه وبين القارئ .

ولكن تلك الحقيقة لم تتجلى هكذا دفعة واحدة في ذهن الكاتب، ولم يحدث هذا الإدراك بلا مقدمة .

ومن أجل ذلك ، فإنه في نظير أن يظفر القارئ بذلك المعنى أو يدركه ، لابد له من أن يحصل على هذه المقدمات نفسها بنفس ترتيبها من ذهنه ، توالى هذه المقدمات وترتيبها شرط لازم في الحصول على نتيجة ، لو تترك حلقة من هذه السلسلة فإن عرى حلقاتها المتصلة سينفصم .

إذن فمجال النثر هو الأمور الحسية والعقلية. والكاتب يخاطب في هذا المجال ذلك القسم من القوى الذهنية الذي يطلق عليه « الإدراك والعقل » ، وأسلوب عمله هو إيجاد الترتيب المتوالى والمنطقي في المقدمات ، ويصعد بالقارئ على درج سلم الإدراك درجة درجة حين تتم المشاهدة أو التصديق كاملة في ذهن المستمع أيضاً بالترتيب نفسه الموجود في ذهنه هو .

أما الشعر فهو حالة انفعالية قد ظهرت بوضوح في قلب الشاعر مثل السعادة والحزن ، ويرغب الشاعر في إيجاد هذه الحالة نفسها أو ما يناظرها في المستمع (١٢) . الفرق بين هذه الحالة وبين الإدراك وتصديقه أنها لا تنتج عن مقدمات معينة مرتبة ؛ فمشاهدة طلوع الصبح تثير في قلبك متعة وشوقاً ، وهذه المتعة أمر نفسي ،

(١٢) المؤلف يقترب في تعريفه للنثر والشعر بما نقله « د . محمد غنيمي هلال » عن « R.M. Alberese » و « M. Croce » وربما يكون المؤلف قد أفاد منهما في قوله : « إذا نظرنا إلى الشعر الكامل في صفته من حيث هو شعر، ثم إلى النثر بوصفه نثراً ، أمكننا أن نفرق بين لغتيهما من حيث الإدراك الفني العام والموضوع :

فلغة الشعر لغة العاطفة، ولغة النثر لغة العقل ، ذلك أن غاية النثر نقل أفكار المتكلم أو الكاتب ، فعبارته يجب أن تكشف في سر عن القصد والجمال فيه تقريريه ، وعلامات على معانيها ، ووسائل تنتهي بانتهاء الغاية منها ، وموضوعه حدث من الأحداث أو مسألة من المسائل أولاً على الفكر، أما الشعر فإنه يعتمد على شعور الشاعر بنفسه وما حوله شعوراً يتجاوب هو معه، فيندفع إلى الكشف فنياً عن خبايا النفس أو الكون استجابة لهذا الشعور » . (انظر : النقد الأدبي الحديث ص ٣٥٧) (المترجم) .

ويكون هذا الموضع مقدمة لمشاهدة تنفس الشمس ، ولكن كل شخص لا يجد في نفسه مثل هذه اللذة في رؤية هذا المنظر، وعندك أيضا لا يوجد لديك هذا الارتباط التام لتلك المقدمة مع هذه النتيجة، يعنى ما أكثر أن ترى إشراقة الشمس ، ولكن ذهنك يكون مشغولا بأمر آخر، فلا تشعر بلذة من هذه المشاهدة ، ومن ثم فإن مشاهدة طلوع الشمس لا يستلزم أن يرافقه ذلك الشوق وتلك المتعة .

الكاتب يريد أن ينقل إلى ذهن آخر تصورا قد حدث في ذهنه من إدراك أمر خارجي، هذا الإدراك أمر واحد لكنه ليس بسيطا ، أى أنه مركب ، وتشترك الحواس المختلفة في إدراك مفهوم الصبح أو الحصول على تصور له في الذهن ؛ فأشعة الشمس الفضية على حافة الأفق وامتزاجها بصفرة اللون ثم تغيير تلك الصفرة إلى حمرة اللون والظلال الشاحبة والممتدة التي تسقط من الأشياء إلى الأرض تدرك بواسطة الحس البصرى . اعتدال الهواء ورقة النسيم تحس بحاسة اللمس ، أصوات الطيور التي خرجت من عشاشها وهي تغدو طلبا للرزق تدرك بالحس السمعى ، ومن مجموع هذه المدركات فإن تصور الصبح في الذهن يكون قد اتضح .

الكاتب من أجل انتقال هذا الخيال إلى ذهن آخر، يصف أولا هذه الأمور واحدة واحدة ، وكلما ينقل الأجزاء المختلفة لإدراكاته بصورة أرحب وأفضل ، فإن هذا التصور الذى يحدث في ذهن القارئ من جراء ذلك يكون أكثر دقة ووضوحا. وعن هذا الطريق فذلك الذى يقرب الكاتب من كمال غرضه هو الوضوح والصراحة .

أما غرض الشاعر فليس انتقال صورة ذهنية إنما هو استدعاء حالة نفسية. الشاعر يجد في مشاهدة منظر الصبح متعة ولذة ، ويرغب فى أن يشترك المستمع معه في هذه المتعة ^(١٢) ، ومن أجل الوصول إلى هذا المنظور فإنه لا يلزم أن يصور كل جزئيات المنظر الخارجى في ذهن المستمع ، فربما لم يكن هو نفسه قد اهتم بكل هذه الأمور . قد يلمع فجأة إدراك أو عدة ادراكات، وتظهر في خاطره حالة وقد تمنعه هذه الحالة نفسها من مشاهدة أمور أخرى ، ولكن الشيء المهم فى هذه الحالة ويمر في خاطره ، فهو تلك الحالة النفسية وليس المقدمة الإدراكية التى ربما تكون قد تنوسيت .

(١٢) هو ما عبر عنه أرسطو : « والشاهد على ما يجرى فى الواقع : فالكائنات التى تقتحمها العين حينما تراها فى الطبيعة تلذ لها مشاهدتها مصورة إذا أحكم تصويرها » (فن الشعر ص ١٢) . (المترجم) .

الشاعر يبحث عن رفيق ، أى أنه يرغب فى أن يبعث هذا الشوق نفسه فى قلب آخر أيضا . ولأجل هذا الغرض فإن ذكر وتفصيل كل المقدمات غير مثمر. أحيانا الإشارة إليها تكفى ، لكن هذه الإشارة يجب أن تكون مثيرة ؛ بمعنى أن تثير فى ذهن المستمع الخامد حركة واضطرابا كى يتأهب لاستقبال تلك الحالة .

يمكن الحصول على جزء من هذه الحركة بواسطة تطبيق الصور الذهنية التى بينها انفصال فى الظاهر، ولكنها تمتلك اتصالا لطيفا وخفيا. الشاعر يضع فى مقابل تصور أشعة وقت السحر النقية والشفافة ، تخيل طيف الحبيب اللطيف والمشرق ، وينقل هاتين الصورتين بصفة عامة إلى ذهن المستمع ، ويلزم لإدراك الصلة والنسبة بين هذين الأمرين طى عدة مراحل . النثر يطوى هذه المراحل واحدة بعد أخرى . أما الشعر فإنه يمحو الفواصل ويوصل بين طرفى السلسلة .

المستمع من هذه العاطفة يتألق وجهه ، ويأتى إلى خاطره الحركة والاتفعال اللذين بهما يكون مستعداً لقبول التأثير .

أما الإدراك السريع لهذه الرابطة فهو ليس سهلاً دائماً بالنسبة للمستمع ، وكثيراً ما يلزم لأجل الحصول على هذا المقصود نفسه أن يكون هناك حركة فى الذهن ، ومن أجل الحصول على هذه الحركة التى هى لازمة لإدراك الصور الذهنية الشاعرة والتأثر بها يلتبس الشاعر عونا من الموسيقى والوزن .

الشعر والموسيقى :

ثم إن الشعر والنثر يشتركان سوياً فى أمر واحد وهو مادة العمل التى هى الكلمات ^(١٤) ، أى الأصوات التى تدل كل واحدة منها على معنى خاص ، ولكنهما يختلفان فى جهتين : الجهة الأولى وهى الغرض والأخرى فى أسلوب العمل .

(١٤) يعبر عما سبقه إليه « اين خلدون » فى مقدمته ١٣٠٢/٤ فى قوله : « اعلم أن صناعة الكلام نظماً ونثراً، إنما هى فى الألفاظ لا فى المعانى، وإنما المعانى تتبع لها، وهى أصل. » (المترجم)

الآن نزن الشعر بالموسيقى (١٥) :

غرض الاثنين إيجاد حالة وليس إثبات أمر، أو تصوير منظر خارجي بصرف النظر عن التأثير الذي يمكن أن يحدث لدى الرائي ، الصوت أيضا أساس العمل عند الاثنين ، ففي ناحية تحدث أصوات الموسيقى بحسب نسبتها للارتفاع والانخفاض (زيرويم) نغمة ، وبحسب وقوعها في أزمنة متساوية ضرباً ووزناً ، وفي ناحية أخرى تستدعى الأصوات الملفوظة التي يكون ترتيبها بحسب الدلالة ، الصور المتنوعة إلى الذهن ، ويثير تنظيم تلك الأصوات بحسب النغمة والوزن في المستمع نشاطاً ومنتعة ؛ لأنها تهب الصور الذهنية روحاً وحركة، ومن تلك الحالة فإنها تتضح في النفس جلية .

وأسلوب العمل أيضاً في هذين الفنين وإن لم يكن واحداً فإنه متشابه ، ذلك لأنه على خلاف النثر، فإنه في كل من الفنين ليس اللازم هو الترتيب وتوالي المقدمات من أجل الحصول على نتيجة ، وإنما المطلوب هو إيجاد نشاط وحركة في النفس .

ثم إن الشعر على الرغم من أنه يتفق مع النثر أيضاً في المادة إلا أنه يقترب أكثر من موسيقاه ، ولكن ليس في الموسيقى معان خاصة تصاحب الأصوات ، ولهذا السبب فإن الحالات التي تستدعى الموسيقى هي أكثر شمولاً وإبهاماً ، الشعر ، من هذه الجهة التي تكون كل مجموعة من أصواته هي معبرة عن معنى خاص ، فإنه بالنسبة للموسيقى أكثر دقة وتصريحاً في بيان الحالات (١٦) ، ولكن لهذا السبب نفسه فإن

(١٥) « الموسيقى عنصر أساسي من عناصر الشعر، وأداة من أبرز الأدوات التي يستخدمها الشاعر في بناء قصيدته، وهي بالإضافة إلى هذا فارق جوهري من الفوارق التي تميز الشعر عن النثر، وإن لم تكن هي الفارق الوحيد بينهما » . (انظر : عن بناء القصيدة ص ١٦٢) .

« وكمال الشعر في الإيحاء بما يذخر به من شعور أو عاطفة، يلجأ في الكشف عنهما إلى الوسائل الإيحائية للغة في تعبيراتها الدلالية الموسيقية » . (انظر : النقد الأدبي الحديث ص ٢٥٩) . (المترجم) .

(١٦) وهو ما يعبر عنه « شبلى نعماني » بقوله : « رغم أن هناك أشياء أخرى غير الشعر لها تأثيرها البالغ في قلوبنا مثل الموسيقى والرسم والتصوير » .

ولكن يلزم معرفة أن تأثيراتها محدودة باستثناء الشعر الذي يعد أكثر هذه الأشياء تأثيراً وأوسعها إخطاة ، فمثلاً حاسة السمع تحظى بالموسيقى فقط وفي حالة فقدانها في الصورة سيصبح هذا العامل المذكور - أي الموسيقى - معطلاً وبلا قيمة ، وحاسة البصر التي تتأثر بالرسم والتصوير ، على النقيض فالشعر يؤثر على الحواس الإنسانية كلها من بصرية وذوقية ولسية ، ومن ذلك تأتي اللذة والمتعة . (انظر أشعار العجم) (الترجمة الفارسية ، الجزء الرابع ص ٤) . (المترجم) .

الشاعر فى تركيب الأصوات وتلفيقها يكون أكثر قيـدا وأقل حرية ، ولا بد له أن يتبع حدود الكلام وقيوده (١٧) .

صورة الشعر ومعناه :

مما مضى نعلم أن للشعر وجهين : الأول صورته (١٨) التى هى عبارة عن أصواته الملفوظة ونغمته ووزنه ، والآخر معانيه التى تفتح فى الذهن عن طريق تركيب تلك الأصوات ، وهذان الوجهان معا لهما تأثير فى إيجاد الحالة النفسية التى هى غرض الشعر . ولكن من أجل أن تكون هناك دراسة عن الشعر أكثر يسراً فإننا سنعهد أولاً لهذين الوجهين بدراسة منفردة ، وبعد ذلك نتحدث عن ارتباط وكيفية تركيبهما .

(١٧) الشعر منذ نشأته الطبيعية مرتبط بفنّين آخرين ، فنّ الرقص وفنّ الموسيقى ، وليست أوزان الشعر إلا الجامع الذى يجمع بين هذه الفنون الثلاثة . (د. محمد النويهى : قضية الشعر الجديد ص ٣٧ دار الفكر . مكتبة الخانجي . الطبعة الثانية ١٩٧١ م) . (الترجم) .
(١٨) وهو موضع عناية المؤلف فى هذا العمل لكون الوجه الآخر وهو المعنى . (الترجم) .

لغة الشعر

الكلمة (١) :

جاء صديقي من السوق، باع الحديد واشترى قطناً ، وحقق ربحاً وفيراً ، ويتحدث
معى حول هذا البيع والشراء .

يدرس المعلم الهندسة فى المدرسة. لست أدري إن كان يريد أن يعلم الأطفال
مساحة الكرة أو المخروط ، ويشرح القاعدة العلمية لذلك لتلاميذه .

أما الشاعر فيترنم قائلاً :

برلب بحر فنسا منتظرىم اى ساقى

فرصتى دان كه زلب تابه دهان اين همه نسبت (٢)

فى هذه المواضع الثلاثة استعملت « الكلمة » ، ولكن هل يجب أن نستنتج من ذلك
نتيجة مؤداها أن هذه الاستعمالات (٢) الثلاثة واحدة ؟

خطأ غير العالم بالكلام :

أحياناً يخطئ العوام فى أنهم يعتبرون كل ما يفصح عن كلمة من جنس واحد،
ويحصلون من هذه المقدمة الخاطئة على نتيجة أكثر خطأ ، فى ذلك لغات ثلاث، يعرفون
واحدة لأنها لغة الكلام ، ويتوقعون أن الشاعر يتحدث أيضاً بهذه اللغة نفسها .
وتأخذهم الجرأة أحياناً ، ويبرهنون على أن الشعر أمر اجتماعى، وأن الشاعر إذا رغب ،
يحقق من وراء عمله نفعاً، فينبغى أن يتحدث بلغة المجتمع ، وينبغى أن يتحدث عن
الأشياء التى يدركونها جميعاً ، ومن ثم فيجب أن تكون لغته هى نفسها لغة الكلام .

(١) الكلمة كما يعرفها علماء اللغة هى أصغر وحدة ذات معنى للكلام ، أو أصغر وحدة كلامية قادرة على
القيام بدور نطق تام . (المترجم) .

(٢) المعنى :

« أيها الساقى نحن منتظرون على ساحل بحر الفناء ، اعتبرها فرصة - وقدم الشراب - فالمسافة من
الشفة إلى الفم ليست بعيدة » (المترجم) .

(٣) الاستعمالات الثلاثة هنا هى :

(أ) الكلمة المستخدمة فى الحياة اليومية الضرورية وهى لغة الكلام .

(ب) الكلمة المستخدمة كوسيلة عملية وهى لغة العلم .

(ج) الكلمة المعبرة عن فكر الشاعر وأدب الأديب وهى لغة الشعر . (المترجم) .

ومن هنا جاء خطأهم ؛ لأنهم لا يعرفون ما هي لغة الشعر ، ولماذا لا تتوحد مع لغة الكلام (٤) .

لغة الكلام :

هي لغة الضرورة ، وهنا يجرب اللفظ باعتبار الدلالة على المعنى وكفى ؛ بمعنى أن اللفظ حينما ينتهى عمله وهو الدلالة ، فيكون قد حقق سبب وجوده ويصير إلى العدم .

حينما نستمع إلى كلام شخص فإن الكلمات تخرج من حافظة ذهنه كلمة كلمة ، وتتوقف هذه الكمية فى ساحة الوجود ؛ لأن عملها يكون قد وصل إلى النهاية، بمعنى أنها تستدعى إلى ذهننا ذلك المعنى الذى كان قابعا فى ضمير المتكلم ، ثم تختفى . ولا شأن لذهننا ثانية بصورة تلك الكلمات ، فقد امتص المعنى من خلال الكلمة ، وأشاح باللفظ بعيدا كأنه قشرة (٥) .

لغة الكلام محدودة بحد الضرورة ، ولا تتجاوز ذلك مطلقا . ولا يستطيع إنسان أن يتصرف فى هذه اللغة من تلقاء نفسه ، وبهذا المعنى لا يكون هناك أى قيد من

(٤) المؤلف يريد أن يفرق هنا بين لغة الكلام ، ولغة العلم ، ولغة الشعر، وأن لغة الشعر مختلفة عن سابقتها لأنها غاية ، كما أن الشاعر يستطيع أن يتصرف فيها بعكس اللغتين السابقتين المقيدتين بالموقف . والمؤلف يقدم اللغة - بصفة عامة - هنا مفاهيم أخرى غير التى عرفناها من علماء اللغة الذين حصروا مفهومها فى عدة جوانب : اجتماعية ، سلوكية ، عقلية . الاجتماعية للتعبير عن حاجيات المجتمع وضرورياته ويتزعم هذا الاتجاه « يسبرنس » ، « جاردنر » ، « ستيرتفنت » السلوكية للتعبير عن العواطف والتأثير فى سلوك الآخرين ، ويتزعم هذا الجانب برتراندراسل و« بلومفيلد » . العقلية وهى تفرق بين جانبي الكلام الإنسانى؛ أى بين اللفظ المحض وجانب المعنى المخزون فى العقل ، ويتزعم هذا الجانب «ستيفن أولمان» (انظر : ستيفن أولمان : دور الكلمة فى اللغة ترجمة د. كمال محمد بشر . القاهرة ١٩٦٢ م ص ٦ هامش ١١ يتصرف) .

وربما يكون المؤلف قد أفاد هنا من هذه المدارس المختلفة ؛ لأن كل لغة من هذه اللغات الثلاث إن صلحت لنفسها لا تصلح لغيرها ؛ فللكلام لغته والعلم لغته والشعر لغته ، وإن كان الشعر أكثر حرية فى التصرف فى لغته عن سابقه (المترجم) .

(٥) واضح أن المؤلف قد استعان هنا فى عموم تعريفه للغة الكلام بحديث « دى سوسير » عن الكلام والفرق بينه وبين اللسان حين يقول: «لو استقطعنا الإحاطة بكامل الصور اللفظية المدخرة لدى القوم لأدركنا الرابطة الاجتماعية التى تؤلف اللسان، فهى ناقصة عند كل فرد من الأفراد وليست مستوفاة إلا فى الجماعة. وعملية الاعتراف من ذلك « الرصيد » أى ظاهرة استخدام اللسان - هى التى تدعى بالكلام ، ينتمى اللسان إذن إلى نطاق عام نفسى جماعى، فى حين يتصل الكلام بنطاق فردى خاص نفسى- فسيولوجى . (نقلا عن روتالد إيلوار : مدخل إلى اللسانيات (الترجمة العربية) ص ٦٩) . (المترجم) .

استعمال الألفاظ ؛ لأنه يحسن اختيار الكلمات ويرتبها بطريقة بديعة وخلابة ، فى لغة الكلام دائما لفظ واحد رائع ومستعمل لبيان معنى واحد هو الذى يختاره المتكلم حينذاك .

فى فارسية اليوم يقول أهل « طهران » أثناء كلامهم اليومى : صبح شد، آفتاب زد، برف مى آید. ولا يقول أحد فى كلامه العادى: بامداد شد، آفتاب برآمد، برف فرومى بارد (٦) .

أسلوب تركيب الكلام أيضا متشابه دائما لديهم، فهم حينما يرون طفلا جميلا يقولون لرفقائهم : « چه بچه قشنگى ! » ، ولا يقول أحد : « چه قشنگا بچه اى » أو « زهى قشنگك بچه » (٧) .

ثم إن لغة الكلام فى كل وقت تابعة للعرف والعادة وليس للمتكلم فى ذلك مجال ، ولا يدور فى خلد أنه يجوز التصرف فى هذه اللغة .

عدد الألفاظ محدود أيضا فى لغة الكلام ، ذلك لأن عدد المعانى المقصودة ليس كثيرا ، وربما تكفى خمسمائة لفظ لبيان كافة الاحتياجات العادية واليومية .

ومن هنا ، فإن اللفظ فى حكم العملة الرائجة، تقدر بنفس قيمتها المضروبة عليها، وليس للحسن واللمعة أو الحلقة والانمحاء أى تأثير فى قيمتها، فالهم ما تساويه (٨) ، ليس ذلك الذى يهتم بصورتها هو الذى يحصل عليها، تصرف الأفراد فى لغة الكلام

(٦) معانى هذه العبارات على ترتيبها فى مجموعتنا : جاء الصباح، سطعت الشمس، سقط الثلج، وفى الأولى استخدموا اللفظ العربى (صبح) بدلا من الفارسى (بامداد) ، وفى الثانية استخدموا الفعل « زدن » أى « الضرب » بدلا من الفعل « برآمدن » أى « الصعود » وفى الثالثة استخدموا الفعل « آمدن » أى « المجىء » بدلا من الفعل « فروپاریدن » أى « السقوط » ؛ بمعنى أنهم انصرفوا عن « الفصحى » إلى « الشائع » بينهم وإن مال الشائع إلى « المجاز » ، والمقصود أن الرجل العامى لا يتصرف فى لغة الكلام ، بل يستخدم ما يعبر عن ضرورياته اليومية فقط وما جرت به العادة أيا كان نوعه . (المترجم) .

(٧) معنى التراكيب الثلاثة واحد وهو « ما أجمل هذا الطفل » ، ولكن فى العبارة الأولى قدموا الموصوف على الصفة ، وخرج التعبير عن أسلوب التعجب : ما أجمل الذى يستخدم الأداة والفعل كما فى الجملة الثانية أو ما يحل الأداة كما فى الجملة الثالثة ، والمقصود من هذا كله أن الرجل العامى لا يستطيع أن يتصرف حتى فى التراكيب ، ويستخدم المتداول فقط وما جرى به العرف . (المترجم) .

(٨) استخدام المؤلف هنا كلمة « مابازاى » ووضعها بين قوسين وبحث عن معناها كثيرا فى المعاجم ولم أجد لها معنى ، وربما كانت الكلمة العربية (مابازائه) مع تسهيل الهمزة ، وتعنى « ما يساويه » وهى متمشية مع المعنى المقصود . (المترجم) .

غير مقبول ، مثلما أنه ليس لأحد الحق في أن يضرب لنفسه العملة ، ولو فعل فلن يتعامل بها الآخرون .

حقا إن لغة الكلام في تغير دائم ، ولكن تدخل الفرد في هذا القدر من التغير لا قيمة له ، لأنه لا يعتد به .

لغة العلم :

اللغة العلمية أيضا ، على الرغم من أن عدد الألفاظ فيها أكثر ، إلا أنها محدودة ومقيدة بنفس الدرجة ، فلديها ألفاظ لا تستعمل مطلقا في لغة العامة ، ولكن كل لفظ فيها مخصص لبيان معنى خاص ، ولا يستطيع أحد أن يضع من عنده لفظا آخر لمفهوم علمي أو يقول باتساع وتغيير في مفهوم لفظ واحد . المعنى العلمي ، بحكم تعريف العلم ، يجب أن يكون دقيقا وواضحا ، ثم يجب أيضا أن يظل اللفظ الذي يدل عليه ثابتا ومعادلا له ، ويطلقون على هذه الألفاظ « المصطلح » ؛ بمعنى أنها هي التي قبلوها كلها ووافقوا على استعمالها .

ومن هذا المنطلق يمكن إدراك أن التصرف الفردي والشخصي في المصطلح العلمي أمر لا طائل منه وغير جائز .

سبق أن قلنا إن عدد الألفاظ في لغة العلم يفوق ما في لغة الكلام ، ولكن في المقابل ، أنواع التعبير في لغة العلم أقل كثيرا ، وليس لبعض من نواحي بناء العبارة طريق مطلقا في هذه اللغة ، ولا تقرأ جملة كهذه في أي علم :

كاشكى جزتوكسى داشتى يابسه تودست رسى داشتى (٩)

ذلك لأن شأن العلم هو بيان الحقائق المسلّم بها وليس إظهار التمني والرغبة . قلب صفحات الكتب العلمية كلها ، فلن تجد إطلاقا العبارة التي يكون بناؤها هكذا :

وه كه جدامى شود نقش توازخيال من

تاجه شود بعاقبت در طلب توحال من (١٠)

(٩) المعنى : « ليت أنى ليس لى شخص سواك ، ليتنى أحصل عليك » (المترجم)

(١٠) المعنى : « ليت صورتك لا تبتعد عن خيالى ، ترى ماذا يصير حالى فى النهاية وأنا فى طلبك » (المترجم) .

فى لغة العلم ميدان التحرك ضيق ومحدود؛ لأن ألفاظا معينة فقط تستخدم فيه، حتى إن الكلمات التى لها مكان فى الحياة اليومية لا تمر مطلقا من بوابة لغة العلم، وليس لكلمات : شوق ، عشق ، ذوق، فوران، دلال ... وأشباه ذلك مجال فى أى علم.

لغة النثر :

يستعمل النثر - ولو بحسب تعريفنا - لإثبات أمر أو بيان حقيقة أو إرسال خبر ، لغته هى نفسها لغة الكلام ولغة العلم ، لغة ضيقه الميدان ومحدودة ، لها ألفاظ صريحة ومعينة ولا تقبل التبديل .

ولكن لو يرغب الكاتب أن يسلك طريق التأثير فى القارئ ويكشف عن حالة فيه، فإنه بذلك يدخل دائرة نفوذ الشعر ، ويضطر إلى أن يختار لغة الشعر، وفى هذه الحالة تعد كتابته نوعاً من الشعر .

لغة الشعر :

الحقيقة الأولى التى ينبغى أن يقال حول لغة الشعر هى أن اللفظ فيها له اعتباران فى الاستعمال : الأول باعتبار دلالاته على المعنى، والآخر باعتبار صورته وهيئته الخاصة (١١) .

الشاعر لا يهمل صورة الألفاظ ، كل كلمة لديه لها وجه يشبه حقا أوجه البشر ، واحد بارد وجاف، جذاب وأسر ، هذا ناعم الملمس ومستحب ، وذلك حاد وغضوب .

الكلمات هنا ليست عملة خرساء ، فلها روح وتمارس أيضا الحب والحقد ، يجمع بين بعضها اللطف والمودة ، ويجتمع البعض الآخر منها على الحدة والخصومة .

الشاعر يتعامل مع هذه الكائنات الحية ، ويعرف جيدا طبيعة ووجه كل واحد منها، يدعو إليه إحداها، ويدفع عنه أخرى ، يصالح هذا بذاك ويفصل تلك عن هذه، وبالتدبير والحيلة يصنع من هذه الأشئآت مجموعة تتحرك بميل وتوافق طبقا لأوامره بما يجعله يأسر قلب المستمع وروحه ويحملة إلى ذلك الموضع الذى أراده الشاعر (١٢) .

(١١) هذا الاعتبار الثانى للفظ أى صورته وهيئته الخاصة بما فيها من جرس ورنين ونغمة ووزن موضوع هذا الكتاب فيما سيأتى . (المترجم) .

(١٢) يفيد المؤلف من علماء الاجتماع أيضا فى تكوين آرائه فى اللغة ، وقد اعتبروا اللغة كائناً حياً شأنها شأن الظواهر الاجتماعية الأخرى عرضة للتطور المطرد فى عناصرها، وهى تأخذ وتعطى وتستعير=

التسمية :

فى النثر، اللفظ علامة المعنى الواضح الصريح ؛ لأن لكل وجوداً متساوياً فى الذهن ، ولكن ليس من عمل الشاعر بيان هذا اللون من المعانى؛ فهو يتجه بنفسه إلى صيد المعانى ، تلك المعانى ، الشاردة والواردة التى لا يتمكن منها الفكر البسيط للبشر العاديين مطلقاً. تلك المعانى التى تبتعد عن ذهن المستفيد والمنتفع والتى قد لا يعرفها أحد الآن حتى تسمى. فى هذا السفر إلى إقليم غير معروف أحياناً يرى الشاعر نفسه أيضاً من تلك المعانى الغريبة مثلما يقول « صائب » :

من آن معنى دوركروم جهانرا

كـه باهيچ لفظ آشنائى ندارم (١٣)

الهدية التى أحضرها الشاعر من هذا السفر غريبة مجهولة ، ويصف « حافظ » سفرها كهذا يقول عنه :

ساكنان حرم ستر وعفاف ملكوت

بامن راه نشين بادهء مستأنه زدند (١٤)

أين « حرم الستر والعفاف » هذا ؟ من كان قد ذهب إلى هذا الموضع قبل حافظ ؟ حقا إنه عالم لا وجود له . لقد خلقوا هذا العالم أولاً للشاعر وفى ذهن الشاعر ، وهو الذى أخبر عنه للمرة الأولى ، ثم إنه هو الذى ينبغى أن يسميه ، وقد سماه « حافظ » « حرم الستر والعفاف » . الآن توجد أماكن أخرى ، ويوجد لفظ أيضاً مثل المفتاح يقودك إلى المعبد .

= وتعير وليس فى قدرة أحد أن يقف أمام تطورها . (انظر : اللغة والمجتمع د. على عبد الواحد وافى ص ٧٨ بتصرف . دار إحياء الكتب العربية ١٩٤٦ م) ويفيد من قول « دى سوسور » : « اللغة هى المظهر الاجتماعى للتفاهم ؛ فهى تتعدى نطاق الفرد الذى لا يقوى وحده على إنشائها ولا تغييرها . (نقلا عن : مدخل إلى اللسانيات ص ٦٩) . (المترجم) .

(١٣) هو صائب التبريزى ت ١٠٨٠ ، وأحد شعراء القرن الثانى عشر الكبار . ومعنى البيت هو :

« أنا ذلك المعنى الذى طاف العالم ، وليس لى تعرف على أى لفظ » . (المترجم) .

(١٤) المعنى هو :

« ساكنو حرم الستر والعفاف فى الملكوت ، بادلونى أنا المسكين كأس الشراب » . (المترجم) .

اختيار الألفاظ :

لغة النثر من صنع واهتمام المجتمع وليس للفرد أمام تقبلها من سبيل ، ولكن يصنع الشاعر بنفسه لغة الشعر ، الألفاظ مادته ، والمعتمد أنه لم يخلق بنفسه هذه المادة ، ولكنه يختار ما تشتهى نفسه^(١٥) . أمامه من الألفاظ بيد ، وينبغي له مراعاة من أين تهيأ هذا البيدر .

فى سوق النثر هذا نفسه ؛ فإن عملة اللفظ التى تسقط فيه عن الرواج ، لا تقبل التداول ثانية ، بينما فى عالم الشعر ، الشاعر نفسه هو الذى يروج العملات ، ثم لا يكون هنا أى عملة زائفة .

للشاعر فى خزانة الألفاظ القديمة طريق ، وكل الذى امتلكه الأدباء من قبل أو كونه هو ميراثه ، ومن هنا فإنه هكذا يكون قادرا ، وهو أيضا ينبغي له أن يستغل هذا الرأس مال ، ولو ينفقه إنفاقا صحيحا وفى موضعه فلن ينتقده أحد . لن يقول له أحد من أين أتيت بهذه العملة ؟ فسيتضح أنها إرث عن أبيه .

هذه الحرية والاختيار فى انتخاب الألفاظ تعطيه المجال إلى أن يختار الكلمات ، ليس فقط لبيان المعنى وإنما أيضا لغرض الشكل ، ويجعلها مرتبة على نمط خاص .

(١٥) « لغة النثر » محدودة بالمعنى المقصود فقط ، وينتهى بعدها دورها ، أى أنها مجرد وسيلة ، أما « لغة الشعر » فهي هدف وغاية فى حد ذاتها لا يستهدف من ورائها شيء ، وقد أحسن « بول فاليرى » حين فرق بين « لغة النثر » و « لغة الشعر » مستخدما أسلوب التشبيه ، فيوضح أن استخدام اللغة واستخدم الشاعر لها بمثابة استخدام الخطوات بالنسبة لكل من الماشى والراقص فكلاهما يستخدم نفس الخطوات ونفس أعضاء الجسم التى يستخدمها الآخر ، ولكن الخطوات بالنسبة للماشى وسيلة توصله إلى هدف معين ، وينتهى دورها بالوصول إلى هذا الهدف ، على حين أن الخطوات بالنسبة للراقص غاية وهدف فى ذاتها ، لا يهدف من ورائها إلى الوصول إلى شيء آخر . هكذا اللغة فى النثر والشعر ، فهي فى النثر بمثابة الخطوات فى المشى ، وسيلة ينتهى دورها بأداء الغرض منها ، أما فى الشعر فهي بمثابة الخطوات فى الرقص ، غاية لا يستهدف بها شيء آخر من ورائها . (انظر مقال فاليرى فى كتاب الرؤيا الإبداعية ص ٣٥ ، ٣٦ ، وأيضا كتاب : عن بناء القصيدة العربية ص ٤٣) . (المترجم) .

اختيار التركيب :

فى تركيب الكلام أيضا يستطيع الشاعر أن يتجاوز عادة جارية هى أن لكل جملة وعبرة فى لغة النثر صورة تركيب بسيطة ومعينة . أما الشاعر فإنه يتعرف على التراكيب المتنوعة ، وفى كل موضع ويحسب رغبته يستخدم واحدا منها يراه أفضل وأنسب لمنظوره .

حدود الاختيار :

لكن لا ينبغى التصور أن اختيار الشاعر فى انتخاب اللفظ وتركيب العبارة لا حدود له ، فلو أننا نعلم أن اللغة ، فى كل حال ، وسيلة توضيح وإدراك ، لا يضطر إلى أن يقف على أجزائها وتركيباتها .

حقا هذا ؛ لأن لغة الشعر أيضا تشبه لغة الكلام فى أن لها حداً وقيداً ، وتجاوز الشاعر عن حدود لغة الكلام لا يجعله مرة واحدة حراً ومختاراً ، بل إن القيود الأخرى ستظهر له ، وسيكون الشاعر مضطراً إلى أن يقبل قسماً كبيراً من قيود لغة الكلام ، ذلك لأنه من الممكن فى غير هذا الحال ألا يدرك أحد منظوره ، أو يعده أهل اللغة غريباً عليها ، ولكن علاوة على هذا ، فإن لغة الشعر تتبع قيوداً أخرى أيضاً ؛ لأنها تتخذ من السنن الأدبية مصدراً لها .

بعض الألفاظ التى تستعمل فى لغة النثر ، من الممكن أن تستعمل فى الشعر بصورة أخرى . الشاعر يختار واحدة من الصور الممكنة حسب هواه وحسب تناسب النغمة والوزن الذى يحكمه ؛ فعلى سبيل المثال يقول فى « سياه » « سيه » و « هوش » « هش » (١٦) ، ولكن حريته فى هذا الأمر محدودة باستعمالات الشعراء السابقين ، بمعنى أنه لا يستطيع - على سبيل المثال - أن يستعمل « چاشم » فى موضع « چشم » و « كَش » بمعنى « كُوش » (١٧) .

(١٦) معنى كلمة « سياه » : أسود ، وكلمة « هوش » : عقل ، والكاتب هنا يتعرض لقضية تشبه تاما قضية تعرض بعض الشعراء أحياناً لاستعمالات نثرية أو عامية فى لغتهم الأدبية لضرورة الشعر أو لتمثلها نمطاً أسلوبياً عندهم . (المترجم) .

(١٧) چشم بمعنى : عين ، « كوش » بمعنى : « أنن » ، والمؤلف يقصد هنا أن حرية الاستخدام مقيدة بقيد الاستعمال وعدم الخروج عن المؤلف أو المستعمل ، فإن جاز هذا مع « سيه » و « هش » فلا يجوز هنا مع « چاشم » و « كَش » ، فالأولى (سيه وهش) قد استعملت من قبل ، ويستخدمها العامة فى لغة كلامهم وتجزئها الضرورة الشعرية ، أما الثانية (چاشم وكش) فلا وجود سابق لها فى اللغة والمعجم والاستعمال ، ولذا اشترط المؤلف استخدام الشعراء السابقين لحرية الاستعمال . (المترجم) .

فى تركيب الكلام أيضا من الممكن أن يختار صورة من الصور المعينة والمجازة .
مثلا فى عبارة « چشم سياه تو » التى هى تركيب عادى ومستعمل ، فلو يرغب الشاعر
ويحسن التصرف ويقول « سياه جسم تو ... » ؛ فهو لم يصنع هذا الترتيب من نفسه
لكنه تعلمه من استعمال الشعراء السابقين ، ولكنه لا يستطيع مطلقا أن يقول فى هذا
المعنى « سياه تو چشم ... » ، ذلك لأن عبارته بهذا الشكل لن تكون فارسية ، ولن يجد
أحد لها منظورا (١٨) .

ثم إن لغة الشعر ميدانها أكثر اتساعا ، والشاعر فى انتخاب الألفاظ وأنواع
التعبير أكثر حرية ، ولكن لاختياره ولحيثته جدا . الحد الذى عندما يتجاوزه ، فإن خلا
سيحدث فيما يهدف إليه وهو بيان المعانى .

فائدة هذا الاختيار :

هذا الاختيار وهذه الحرية فى لغة الشعر لا تكون فقط من أجل الإبداع والهوس ،
فينبغي على الشاعر أن يفيد من هذه الوسائل حتى يستطيع أن يخلق نغمة ووزنا
خاصا يمكن له أن يستقر فى قلب المستمع ويثير حالة فيه .

موسيقى الألفاظ :

النغمة ووزن الشعر ، موسيقى الألفاظ ، حتى الآن ما بحث حول قواعد هذه
الموسيقى إن هو إلا قليل جدا . فى كتب اللغة والقواعد وفنون الأدب ، دائما ما يضعون
اللفظ باعتبار الدلالة موضع الكلام ، هناك علم آخر ينبغي له أن يوجد حتى تقع الكلمة
فيه موضع البحث من ناحية القيمة الفنية والتأثير العاطفى .

الدخول فى مثل هذا التحقيق غاية فى الصعوبة ، ولكن لا يجب الانسياق دائما
وراء الشيء السهل .

(١٨) معنى « چشم سياه تو » هو : « عينك السوداء » ومعنى « سياه چشم تو » هو : « سواد عينك » والمعنى
وإن كان مختلفا بسبب التقديم والتأخير ، إلا أنه جائز ومستعمل وقريب من الذى أثاره « عبد القاهر
البرجاني » فى هذا الشأن فى « دلائل الإعجاز » حول « واشتعل الرأس شيئا » ، أما « سياه تو چشم »
فليس لها معنى يتفق مع اللغة روحا واستعمالا ، ولم يسبق استخدامها أو استخدام ما يناظرها ، ولهذا
فإن حرية الشاعر فى الاختيار مقيدة باستعمال السابقين وعدم الخروج عنه . (المترجم) .

موسيقى الألفاظ

مقدمة :

الشوق لإدراك سر كل شيء يكون فطريا لدينا ، ولكن التهرب من الصعب وتجنب المشاق أيضا ممزوج في طبيعتنا : الصفة الأولى تدفعنا إلى طلب المعلم وتوجد المعرفة ، أما الصفة الثانية فهي تكبلنا لأننا نسعد بها جدا ونلتمس لأنفسنا الأعذار ونكف عن الطلب . من بين كل الأشياء التي تعتمل في ذهننا تلك التي تجعل إدراك المقدمة وأسبابها أكثر صعوبة هي حالاتنا النفسية . لماذا ينفر القلب من إدراك أمر ؟ لماذا يحدث وجد وطرب من رؤية منظر ؟ لماذا يثير سماع نغمة فينا اضطراباً ووجداً ؟ أى سر خفى في هذه الأمور يعتمل في قلوبنا وأرواحنا ؟

نحن نتهرب من الإجابة على هذه التساؤلات ، نحن نسميها « السر » ، ونلتمس العذر بأن « أى عالم فى الدنيا ليس له اطلاع على هذا السر » .

حقا ، إن تحقيق رابطة بين الأشياء الخارجية والحالات النفسية أمر فى غاية الصعوبة ، والآن لم نتقدم معرفتنا فى هذا الطريق بخطى محكمة ، ولكن معرفة المقدمات ، أى الأشياء نفسها ، ليست بهذه الصعوبة .

نحن نصف كل الأشياء التى تبدى مشاهدتها وإدراكها فى القلب لذة ومتعة بصفة « الجمال » ، فما حدود هذه الصفة ؟ ربما لا يكون من السهل وصف الجمال الطبيعى ، لماذا هذه الوردة جميلة أو أنها أجمل من تلك الوردة الأخرى ؟ أين يكمن سر هذا الجمال ؟ فى اللون أو فى تناسب الشكل ؟ ما ميزان ومقياس هذه الصفات ؟ لماذا نشعر باللذة من رؤيتها ؟ فى أشعة الشمس وقت الغروب على حافة الجبل المطلى بالثلج ، أى تناسب وكمال يأخذ بمجامع القلب هكذا ؟

إدراك هذه الظواهر ليس صعبا فى حد ذاته ، لكنه أيضا لا يحتوى على نفع ؛ فهذه الأمور لم نكتشفها حتى نتبع أسرارها تفيدنا فى تجديد وتكرار نظائرها .

أما المحاسن الفنية فهي من صنيعنا وخلقنا ، لكن ينبغى أن نقدر على تحليل وفحص أمرها ، هذا الأمر ممكن ولازم ومفيد أيضا .

نحن نعلم أن للفن جانبين : الأول إبداعى والآخر إدراكى ، هذا الذى هو صانع وخالق ، يصل إلى الهدف عن طريق معرفة رموز عمله بصورة أسهل وأفضل ، وذلك الذى عليه أن يدرك الفن ويتذوقه لو يعلم كيف نظر الفنان إلى هذه المسائل وكيف واجه المشاكل . وإلى أى مدى قد وصل مقصوده إلى الكمال فإنه يكون قد عرف قدر عمله

بصورة أفضل ، ويشعر من إدراك ذلك بلذة أعظم ، ثم إن معرفة رموز عملية خلق الفن مفيدة للفنان ولعاشق الفن أيضاً .

نحن نعشق معظم الفنون ، ولكن نقتنع منها بإدراك إجمالى أو كسب لذة مختصرة ، الإدراك الأعظم واللذة الأعمق يتطلبان العمل والكفاح ، وهذا ما لا يتلاءم مع المتقاعس .

نحن نستميح العذر ؛ لأن هذه الحقائق « تدرك ولا توصف » أى « دريافتنى است كفتنى نيست » ، فلا نعلم أن ذلك الذى لا يوصف هو الحقائق ؛ لأنها مبهمة فى ذهننا ، أى أننا لم ندركها بصدق .

ومن جملة هذا ، فذلك الذى هنا قد أطلق عليه « موسيقى الألفاظ » . نحن نسمع شعرا ، ويعترينا منه متعة ولذة . نصف هذه اللذة نتاج صور ذهنية قد استدعت إلى ذهننا معنى ألفاظ ذلك الشعر . أما النصف الآخر فإنه يحدث من صور تلك الألفاظ أى من تركيب أصواتها ^(١) .

ونقول على الإجمال : « الشعر لحن جميل » من غير أن نعلم لماذا هو « لحن جميل » ؟ وكيف تؤلف وترتب أصوات الكلام التى تصدق عليها صفة « لحن جميل » ؟ معرفة هذه الحقائق توجب الاهتمام والدقة مع ما بها من قصر واختصار .

الشعر مجموعة أصوات :

أكثر من ذلك الذى سيرد فى هذا البحث يجب أن نعلم أن ذلك الذى سيقال عن الشعر من نغمة ووزن متعلق بصورة « سماعه » وليس بصورة « كتابته » .

حقا إننا حينما نفتح ديوان شاعر ، وننظر إلى كتابته سندرك إما أنه شعر وموزون وعذب النغمة وجميل أو لا ، ولكن إدراكنا هذا هو نتيجة ؛ لأنه سيرد إلى خاطر من رؤية صورة « كتابة الألفاظ » صورة « سماعها » . إذا لم يكن لعلامات الخط استدعاء أصوات ، أى علامات ترشد الذهن إلى معانى خاصة بدون واسطة الصوت واللفظ ، فمن المحال أن يتصور لها نغمة ووزن .

(١) تلك هى القضية التى يهدف إليها المؤلف من دراساته هذه . (المترجم) .

ثم إن النغمة والوزن صفات لها اختصاص الصوت ، الصوت أمر فيزيائي ؛ أى أنه الشيء الذى كان يحدث فى الخارج عن ذهننا ، ونحن نعرفه بواسطة حواسنا ، ويمكن تحليل هذا النوع من الأشياء ، أى بإعادة معرفة أجزاء وعوامل وصورة تركيبها .

ما الصوت ؟

الصوت باعتباره أمراً خارجياً هو هزات أو ذبذبات ، وباعتباره أمراً ذهنياً هو إدراك ؛ لأنه يحدث من لحظة وصول هذه الذبذبات إلى الأذن وانتقالها إلى مراكز السماع فى المخ ^(٢) .

خواص الصوت :

ذبذبات الصوت يمكن أن تحدث بالنسبة إلى زمن السرعة أو البطء ؛ بمعنى أنه فى زمن واحد ، وليكن ثانية واحدة مثلاً ، فإن عدد الذبذبات يزيد أو يقل ، ومن هذا الاختلاف يأتى الارتفاع والانخفاض (زيرويم) ؛ فكلما يزداد عدد الذبذبات فى الثانية ينخفض الصوت أكثر ، وكلما يقل العدد يزداد ارتفاع الصوت .

قوة الذبذبات أيضاً يمكن لها أن تزيد أو أن تقل ويسمون هذه الصفة بالشدة ، شدة الصوت قابلة لأن تسمع من مسافة أبعد .

(٢) دراسة الصوت بطريقة فيزيائية - كما سماها - هى دراسة معملية قائمة على معرفة ذبذبة الصوت وكيفية تكوينها ودرجة الارتفاع والانخفاض للصوت وكيفية انتقال هذا الصوت من المتحدث إلى المستمع . وهناك دراسة أخرى للصوت تسمى الدراسة الفسيولوجية (النطقية) تلك التى تعنى بدراسة مخارج الأصوات وصفاتها من حيث الهمس والجهر والانفجار والاحتكاك ، وكذلك الأصوات المركبة والازدواجية والأصوات المائعة (السائلة أو المكررة أو الجانبية) والأصوات الأنفية .

وهناك دراسة أخرى للصوت هى دراسة الصوت السمعى ، وتنقسم إلى قسمين :

(أ) دراسة الصوت السمعى دراسة نفسية للمستمع .

(ب) دراسة الصوت السمعى دراسة فيزيائية للجهاز السمعى .

ونميل إلى أن « خانلرى » قد أفاد من هذه الدراسات فى نقاط البحث المختلفة - حسب المقتضى - وإن كان قد أفاد فى هذه النقطة بالذات من علم الأصوات السمعى . ودراسات « خانلرى » الصوتية المختلفة فى هذا الكتاب توحى بأنه عالم فى هذا العلم ، كما أنه يحسن الإفادة منه لخدمة موضوعه . (المترجم) .

الجرس أو الطنين هو صوت يحدث من ذبذبات فرعية تتفق وتتواءم مع الذبذبات الأصلية . الصوتان اللذان يصدران من آلتين موسيقيتين مثل « الكمان » و « البيانو » يمكن لهما أن يتساويا في الارتفاع والانخفاض (زيرويم) والشدة ، ولكن أذننا تميز بين هذين الصوتين . ويكون هذا الاختلاف قد برز من جرس الصوت أى الذبذبات الفرعية .

من الممكن لكل صوت مع صفات الأنواع الثلاثة السابقة ^(٢) أن يقل أو أن يزيد في زمن ممتد ، ويسمون هذا الامتداد كمية الصوت .

أصوات الكلام :

الكلام عبارة عن مجموعة أصوات متتابعة تظهر بواسطة أعضاء النطق . أحد هذه الأصوات ، بخلاف ذلك الذى يلاحظ لأول وهلة ، لا يكون حرفا بل هو تركيب من عدة أحرف تسمع فى لحظة حدوث واحدة بلا مسافة وقطع ، ونسميها « مقطعا » أى (Syllabe) .

الكلمة عبارة عن مقطع واحد أو عدة مقاطع تكون علامة لمعنى واحد .

كل الصفات التى ذكرت للصوت على إطلاقه لها وجود أيضا فى أصوات الكلام ، الجرس أو الطنين سبب تمييز الحروف بعضها عن بعض خاصة الحروف المصوتة (Voyelles) ثلاث خواص أخرى لا تتساوى فى كل اللغات . فى بعض اللغات يكون لأصوات الكلام كميات ثابتة ولها من ذلك نسبة معينة ، وفى لغات أخرى الكميات والنسب قابلة للتغيير ومختلفة ، وتكون المقاطع الشديدة بالنسبة إلى المقاطع الأخرى بارزة ومميزة فى لغة ، وخفيفة ومختفية فى لغة أخرى ، التفاوت فى ارتفاع وانخفاض المقاطع أيضا ليس متساويا فى كل اللغات .

(٢) هى : الجرس والطنين ، الارتفاع والانخفاض (زيرويم) ، الشدة (المترجم) .

ما الوزن ؟

ذلك الذى يسمى فى الاصطلاح بالوزن هو نظم ثابت ؛ لأنه يقبل مجموعة من الأصوات ، وبسبب العلاقة التى تظهر ذلك النظم وسط الأصوات المتعددة تصبح عدة أصوات مجموعة واحدة (٤) .

وزن الشعر :

على حسب هذا التعريف يكون « وزن الشعر » نظماً يقع فى أصوات الكلام ، من المؤكد أن هذا التعريف كلى ومبهم ، ولكنه فى المقابل يشمل كل أنواع وزن الشعر .

الأدباء القدماء فى كل إقليم قد عرفوا وزن الشعر تعريفاً يحتوى فقط على ذلك النوع من الشعر الذى كان موجوداً فى لغتهم ، ولهذا السبب - على الأغلب - ، أطلقوا على الأنواع الأخرى للوزن لفظاً غير صحيح أو مجازياً (٥) .

لو نقبل هذا التعريف الكلى ونهتم أيضاً بخواص الأنواع الأربعة للصوت التى ذكرناها ، فإننا نصل إلى هذه الحقيقة ، وهى أن وزن الشعر يمكن أن يحتوى على عدة أنواع ، بمعنى أن النظم يوجد بين الأصوات على حسب خاصية من الخواص الأربعة للصوت ، هذه الأنواع عبارة عن :

١ - الوزن الكمي (Duantitatif أو Prosodique) أى الوزن الذى يكون قد نظم فى تلك المقاطع على حسب الكمية أو القصر والعلو ، هذا النوع من الوزن نفسه مستعمل فى الفارسية والعربية ، ونسميه فى هذه اللغات « الوزن العروضى » ، (٦) كما يوجد أيضاً هذا النوع من الوزن فى السنسكريتية واليونانية واللاتينية .

(٤) هى التى تسمى فى اللغة العربية بالتفعيلة ، وإن كان المؤلف يهدف إلى قول آخر هو المقطع كما سيأتى .
(المترجم) .

(٥) يقصد بذلك « نصير الدين الطوسى » فى كتابه « أساس الاقتباس » ص ٥٨٦ ، وقد سمي هذا النوع بالوزن المجازى ، وقال عنه « هو هيئة تكون الكلام بسبب تساوى الأقوال وكونها متشابهة من حيث الظاهر ، كما كان فى الأشعار الإخسروانية القديمة » . (المترجم) .

(٦) أى الارتفاع والانخفاض ، والشدة ، والجرس والطنين ، والكمية . (المترجم) .

٢ - الوزن النبرى (Tonique) هو المرتب فى تلك المقاطع على حسب الشدة والضعف ، وهذا النوع من الوزن يستعمل فى اللغات التى تكون فيها شدة بعض من مقاطع الكلمة واضحة وبارزة بالنسبة للمقاطع الأخرى ، هذا النوع من الوزن مستعمل فى اللغتين الألمانية والإنجليزية (٧) .

٣ - الوزن المبنى على ارتفاع وانخفاض (٨) أصوات الكلام (Hauteur) ، هذا النوع من الوزن يوجد فى بعض من اللغات ذات النبر المقطعى ولا تقبل الصرف (٩) من مشرق آسيا (مثل الصين) .

٤ - الوزن العددى (١٠) (Arithmetique أو Numerique) الذى يكون فيه أيضا بناء النظم هو تساوى عدد المقاطع فى أجزاء الوزن أو المصاريح ، فى الشعر الفرنسى أساس الوزن هو نفسه تساوى عدد الأصوات ، بعض من كتاب الفارسية المتأخرين يسمون الوزن العددى على سبيل الخطأ بالوزن المقطعى .

موسيقى الألفاظ :

ذلك الذى تحدثنا به حول اختصاص واحد من أنواع الوزن بكل لغة كان لبيان هذا المعنى ، وهو أن أساس موسيقى الألفاظ فى كل لغة قد وضع على ذلك النوع من الوزن . أما الآن فإننا نعلم أن كل خواص الأنواع الأربعة للصوت لها وجود أيضا فى

(٧) أيضا لا وجود لهذا النوع فى العربية ؛ فهى ليست لغة نبرية . (المترجم) .

(٨) المصطلح الفارسى هو « زيرويم » ، ويترجمه البعض بالارتفاع فقط ، بينما يفضل « الارتفاع والانخفاض » لتعرض الصوت للصفتين . (المترجم) .

(٩) أى لا تقبل تعدد صيغ وأبنية الكلمة الواحدة . (المترجم) .

(١٠) أخذت هذه الأنواع الوزنية الأربعة عند المؤلف اهتماما زائدا فى كتابه الآخر « وزن شعر فارسى » ، وربما عاد اهتمام المؤلف بذلك هو أن هذا الجزء قوام أى دراسة لوزن الشعر وإن كان المؤلف قد فصل فى الكتاب الآخر - وزن شعر فارسى - واختصر هنا فالاختلاف الغرض فى العملين ؛ ففى كتاب « وزن شعر فارسى » يدرس « خائلى » العروض تفصيلا فيكون هذا الكلام عنده هدف ، أما هنا فتكفى الإشارة - مثلما فعل ؛ لأن الغرض هنا - بالإضافة إلى القول بالنظام المقطعى للعروض الفارسى - هو تركيز المؤلف على أهمية موسيقى الألفاظ أى هيئة اللفظ الخاصة وما بها من جرس ورنين لخدمة النغمة والوزن قبل المعنى . (المترجم) .

أصوات الكلام ، ونحن ندرك أن موسيقى الألفاظ ليست نتاج خاصية من تلك الخواص وحدها ، بل إن هذه الخواص كلها تدخل وتشترك في إيجاد هذه الموسيقى .

لأجل البحث عن نغمة شعر كل لغة ينبغي أولا معرفة العامل الأصلي للوزن الذي هو في حكم القالب الموسيقي ، ثم وضع العوامل الأخرى موضع التحليل والاطلاع .

بناء الوزن في الشعر الفارسي :

اللغة الفارسية الدرية ، أي اللغة التي نقرض الشعر بها من اثني عشر قرنا مضى حتى الآن ونكتب بها الكتب ، من جملة اللغات التي للحروف المصوتة فيها Voyelle كميات أو امتدادات ثابتة ، وبالمطبع ، فإن كمية مقاطعها أيضا بارزة وثابتة ، ولهذا السبب فإن بناء الوزن في اللغة الفارسية يكون على نظم كان يوجد بين مقاطعها على حسب كمياته .

لدى الأدباء ، مثلما هو معروف ، أن الإيرانيين قد تعلموا هذا الوزن من نظم أصوات الكلام من العرب ، فإذا كان إثبات هذه العقيدة ليس سهلا ، فإن ردها أيضا صعب ، ولكن يمكن الشك فيها .

نحن نعلم أن الفارسية من مجموعة اللغات « الهندو أوروبية » . في اللغة الهند أوروبية القديمة - التي هي أم كل لغات هذه الأسرة ، أصوات لها - مثل فارسية اليوم - كمية ثابتة . في السنسكريتية - التي هي شقيقة للغات إيران القديمة - جعلت بناء الوزن على الأصل نفسه . في اللغات الأرمنية القديمة واليونانية واللاتينية - وهم أقارب اللغة الفارسية - يوجد الوزن الكمي . في النماذج الأولى التي بقيت من الشعر الفارسي الدري أيضا هذا النوع من الوزن ، فضلا عن هذا كله ، الوزن الكمي (أو العروضي) متناسب مع بناء اللغة الفارسية ، وهكذا في كل لغة مثلما سنفصل فيما بعد ، إذا لزم أن يوجد لها وزن فلا يمكن أن يكون سوى هذا الوزن ^(١١) .

(١١) يشير هنا إلى أن بناء الوزن في اللغة الفارسية يقوم على نظام مقطعي خلاف لما هو سائد بين الناس والأدباء من أنه يقوم على نظام الحركات والسواكن - أي النظام العربي - معتمدا على وجود الوزن المقطعي الكمي ، ولقد تناولنا هذا الموضوع بالدراسة والتحليل في المقدمة الدراسية لهذا العمل ، ويمكن الرجوع إليها . (المترجم) .

وزن الشعر الفارسي

وزن الشعر فى اللغة الفارسية ، شأنها فى ذلك شأن اللغات السنسكريتية واليونانية واللاتينية ، مبنى على كمية أصوات منطوقة ، وفى اللغة العربية أيضا بناء الوزن على هذا الأمر نفسه ، ومن هنا كان الأدباء القدامى يعتقدون ^(١) دائما أن الإيرانيين قد تعلموا أصول وزن الشعر أو حتى فن الشعر من العرب .

ولسنا هنا فى هذا البحث بصدد قبول هذا الرأى أورده ؛ فنحن نريد أن نتحدث بصورة مجملة عن أصول الوزن فى الشعر الفارسى ، ثم نهتم بالحقائق الأخرى لموسيقى الألفاظ .

لمعرفة أوزان الشعر العربى ، وضع الخليل بن أحمد فى القرن الثانى الهجرى قواعد أطلق على مجموعتها اسم « العروض » وهى المستعملة الآن . فى الفارسية أيضا ، التى يتحد بناء وزن شعرها مع العربية ، قد قبلوا هذه القواعد نفسها ، ورغم أنهم سمحوا لأنفسهم بالتصرف الجزئى فيها طبقاً لمقتضيات اللغة ؛ فإنهم لم يغيروا فى أصولها .

لقواعد العروض عيبان : الأول أنه بالغ التعقيد وتعلمه شاق ، الآخر أنه لما كان هذا العلم قديما جدا فإنه لم يكن على أصول علمية محكمة ^(٢) . وعلى فرض تعلمه على ذلك النحو فإنه يصعب تتبع ما به من حقيقة الوزن وعلاقة ونسبة الأوزان المختلفة بعضها ببعضها الآخر ، ولهذا سنبحث عن أسس وزن الشعر الفارسى وقواعده بأصول وأسلوب آخر ، ولكن ينبغى معرفة أن هذا بحث مختصر جدا ، ولو يرغب أحد فى تفصيل أكثر فيمكن له أن يرجع إلى كتاب « وزن شعر فارسى » ^(٣) .

(١) نحترم المؤلف لأنه استغرق فى الجوانب العلمية فقط ، وابتعد عن الشعوبية والعصية ، وإن كان قد سعى إلى قلب الحقيقة هنا باستخدام مصطلح « الاعتقاد » ؛ فقد خسر الكثير وظلت الحقيقة التى يعرفها الأدباء على اختلاف أجناسهم واضحة وإن أغمض عينيه حياها ، ولهذا يلاحظ القارئ أننا اختلفنا وتختلف معه فى نقاط عديدة . (المترجم) .

(٢) نقطة شعوبية وعصية أخرى وقع فيها المؤلف هنا ، فقد نتفق معه على صعوبة علم العروض ، أما القول بأنه ليس على أسس علمية محكمة فهو قول مجاف للحقيقة ، وسبق أن وضحنا أسس هذا العلم العلمية فى المقدمة الدراسية لهذا العمل ، ويمكن الرجوع إليها . (المترجم) .

(٣) وزن شعر فارسى . للمؤلف ، چاپ دوم . ١٣٤٥ . (جامع المقالات) . سبق أن أشرنا إلى هذا الكتاب وترجمته إلى العربية وموضوعه والفرق بينه وبين هذا الكتاب مع تشابه الاسم بينهما وبعض الأفكار ، وإن اختلف الموضوع بينهما والمنهج . (المترجم) .

الحرف :

حيثما نجزئ سلسلة أصوات الكلام نصل بها إلى الوحدات التي لا تقبل التجزئة مرة أخرى ، ونسمى هذه الوحدات التي لا تجزأ بـ « الحرف » (٤) .

يجب تقسيم الحروف من خلال هذه النظرة التي هي موضوع بحثنا إلى مجموعتين : صامت ومصوت (٥) .

الصامت والمصوت :

الحروف الصامتة (Consonne) تأتي من انسداد طريق النفس في نقطة من نقاط جهاز النطق (الحلق ، الفم ، الشفة) وإعادة فتحه فجأة ، أو من تضيق ممر النفس في نقطة من هذه النقاط . في الحالة الأولى يسمع صوت يشبه الانفجار مثل « ب » و « پ » و « ك » و « ك » في الفارسية .

في الحالة الثانية يصل إلى الأذن صوت احتكاكي نتيجة لاحتكاك الهواء بجوانب ممره الذي قد صار ضيقا ، مثل صوت « ف » و « و » و « س » و « ز » و « خ » وما يشبهها في النطق الفارسي (٦) .

أما المصوت Voyelle فإنه يطلق على الحروف التي لا ينسد أو يضيق ممر النفس في حالة أدائها ، بل إنه يبقى مفتوحا بكمية قليلة أو كثيرة ، ويمر الهواء بين أعضاء النطق بحرية ، ويسمون بعض المصوتات في الفارسية والعربية بـ « الحركات » ،

(٤) يجب أن نلاحظ أن ثمة فرقا بين مفهوم الحرف والصوت ؛ فالصوت هو الأثر المنطوق ، ويظهر في صورة حرف أو أكثر ، أما الحرف فهو الأثر المكتوب للصوت ، واعتقد أن هذا هو ما يعنيه « خاتلري » بهذا التعريف بدليل أنه قسم الحرف - بعد ذلك - إلى صامت ومتحرك أو مصوت مع أننا نعلم أن هناك فرقا بين الصوت والحرف ، ولعله يقصد بالحرف « الفونيم » في اللغة الإنجليزية أو ما يسمى بالوحدة الصوتية (Unit) ، (المترجم) .

(٥) تعددت المصطلحات في هذا الأمر خاصة المصوت إلى : صائت ، حركات ، حروف المد واللين ، ولقد فضلنا هنا مصطلح « مصوت » لاستعمال المؤلف له من ناحية واستعماله اللغوي في اللغة العربية من ناحية أخرى . (المترجم) .

(٦) فضلنا استخدام مصطلح « الانفجار » و « الاحتكاك » من بين عدد المصطلحات المختلفة لشيوعهما . (المترجم) .

ولا يحصرونها في عداد الحروف في كتابتها ، بل إنهم يضعونها أسفل الحروف وأعلىها على شكل علامات (فتحة - كسرة - ضمة) ويسمون البعض الآخر من المصوتات بـ « حروف المد » ويكتبونها على أشكال (ا - و - ي) . هذا الاختلاف في المصطلح والخط لا يجب أن يوقعنا في الخطأ .

المصوتات الفارسية :

في الفارسية الدرية ستة مصوتات بسيطة ومصوتان مركبان ، ويكون وجه تمييز المصوتات بعضها عن بعضها الآخر هو جرسها أو طنينها ، ولكن تفاوتاً آخر موجود بينها يبيح عن مد زمني لهذه الأصوات ، وعن طريق هذا التفاوت نقسم المصوتات الفارسية إلى مجموعتين : قصيرة وطويلة .

المصوتات القصيرة في الفارسية ثلاثة : a (فتحة) e (كسرة) o (ضمة)^(٧) .

من المصوتات الطويلة لدينا ثلاثة مصوتات بسيطة هي : â (ا) î (أي) ù (و)^(٨) .

عدد المصوتات الفارسية المركبة اثنان : الأول هو المصوت الموجود في كلمات مثل « نو » و « دو » (أمر الفعل دويدن) الآخر هو الحرف الذي يسمع في الكلمات مثل « مي » و « ري » . في المصوت الأول أي ô الجزء الأول حرف شبيه بالمصوت القصيرة (ضمة) والجزء الثاني شبيه الطويل ù .

المصوت الثاني أيضاً مركب من جزئين الأول مصوت قصير e (كسرة) والثاني مصوت طويل î ، ولكن هذا التركيب ليس كذلك ؛ لأنه يمكن فصل الأجزاء بعضها عن بعض ، بل إن الحس السمعى لنا يدرك كل واحد من هذين المصوتين بصورة منفردة^(٩) .

- (٧) تقابل الحركات القصيرة (الفتحة ، الكسرة ، الضمة) في اللغة العربية . (المترجم) .

(٨) تقابل الحركات الطويلة (ا ، و ، ي) في اللغة العربية . (المترجم) .

(٩) هذا المصوت المركب في الفارسية له وجود محدود للغاية في العربية تحت مسمى الحركات المزوجة ، ويرى د. عبد الرحمن أيوب في كتابه أصوات اللغة ص ١٧٢ الطبعة الثانية ١٩٦٨ م ، ولكن من الأوفق - عند الدراسة التنظيمية - اعتبار كل منها صوتين منفصلين بالرغم من أنها من الناحية الوصفية البحتة لا تفترق عما نسميه في لغة كالإنجليزية بالحركات المزوجة . ومثال ذلك في العربية « أو » و « أي » ، ويضيف : « ومعنى كون الحركة مزوجة أن جزءها الأول شبيه من الناحية السمعية والأدائية بحركة من الحركات ، وأن جزءها الثاني شبيه بحركة أخرى » (المترجم) .

الابتداء بالمصوت محال :

فى اللغة الفارسية لا تقع الحروف المصوتة إطلاقاً فى أول الكلمة ^(١٠) ، ودائماً ما يتقدمها حرف صامت . الحرف الذى وقع فى أول الكلمة فى كلمات مثل « اكر » و « امروز » و « إدراك » أو « آزرم » و « أو » و « إیران » هو الحرف الصامت « الهمزة » ^(١١) وليس المصوتات التى ستأتى فيما بعد .

المقطع :

مثلاً قلنا إن أصغر جزء يمكن الحصول عليه من تجزئة أصوات الكلام هو الحرف . أما الحرف فهو ليس أحد أصوات الكلام ، ذلك لأن معظم الحروف لا تؤدي بمفردها ، وإذا استطاع بعضها أن يؤدي بمفرده فإنها لا تبقى وحدها فى أصوات الكلام ، ولا تبني كلمة ، أى لفظ له معنى ، من حرف واحد فقط ^(١٢) .

ولكن أحد أصوات الكلام هو المقطع (Syllabe) ، وهو يتركب من عدة حروف تسمع فى نفس واحد بلا فاصلة ومقاطع .

(١٠) لها وجود فى اللغات الأوربية ، ويرى د. عبد الرحمن أيوب فى كتابه أصوات اللغة ص ١٤٢ أن لها وجوداً محدوداً فى العربية كنطقنا لبعض الكلمات الإنجليزية مثل كلمة (nto) وفى نطقنا للكلمة الإنجليزية (am) . (المترجم) .

(١١) نتج هذا عن طريق تأثر كتابة الإيرانيين بالخط العربى وكتابتهم به كنوع من تيسير الثقافة العربية على متعلميهم وفى تسهيل تداول ، ويضيف د . محمد غنيمى هلال فى مقدمته على مختارات من الشعر الفارسى ص ٨ : وما لبث أن أثرت الأصوات والحركات العربية بصورتها الكتابية فى تغيير نطق بعض الكلمات الفارسية ، وفى إضافة ألف الوصل فى أول الكلمة تفادياً من البدء بحرف ساكن كما كانت عليه حال اللهجات الإيرانية من قبل ، (المترجم) .

(١٢) تفسير المؤلف هنا يميل إلى الجانب النظرى أو التعليمى أكثر منه من الجانب التطبيقى ؛ لأن المقطع مجموعة من الأصوات التى تمثل قاعدتين تحصران بينهما قمة ، ويمكن تقسيم الكلام إلى مقاطع بمجرد السماع ، ولكن ليس من الممكن على وجه التحديد تعيين النقطة التى ينتهى عندها مقطع ليبدأ بعدها المقطع الذى يليه ؛ لأن الكلام الإنسانى متداخل الأجزاء بحيث يكتسب الجزء القومى شيئاً من ضعف الجزء الضعيف الذى يليه أو الذى يسبقه ، وبالعكس يكتسب الضعيف شيئاً من قوة سابقة أو لاحقة ، (أرجع إلى د . أيوب فى أصوات اللغة ص ١٢٩) . (المترجم) .

يقسمون الكلمة من ناحية أجزائها البسيطة إلى « حروف » ، ويمكن تركيب كل جزء من هذه الأجزاء مع جزء آخر ؛ فيحصل عن ذلك مقاطع منفصلة .

مثلا في كلمة « ما » يوجد جزءان « م » و « ا » ، الجزء الأول يظهر في التركيب مع الحروف ، أى الأجزاء البسيطة الأخرى ، أصوات « مو » و « مى » ، وحينما نركب الجزء الثانى مع حروف « ب » و « ج » ينتج من ذلك أصوات « با » و « جا » . أما الأجزاء البسيطة فلا تقع وحدها في الكلام .

المقطع ، وهو أحد أصوات الكلام ، يتركب دائما من عدة أجزاء بسيطة ، أى من عدة حروف ؛ لأن من المحال أن يكون المصوت واحداً منها ^(١٣) المقطع أحيانا يكون كلمة منفردة ، أى تدل على معنى مستقل ، مثل پاومو ومى وكه ودل ، ولكن غالبا ما تأتى الكلمة من تركيب عدة مقاطع مثل پيداوپايان ومداد وكتاب وما يناظر ذلك .

أنواع المقطع :

نقسم المقطع من حيث الكمية ، أى مداه الزمنى إلى نوعين : مقطع قصير ومقطع طويل .

يحصل المقطع القصير في الفارسية من تركيب صامت واحد مع مصوت قصير واحد (حركة) ^(١٤) مثل « كه » و « به » ؛ لأن الأولى مركبة من « ك » ومصوت (كسرة) ، والثانى قد جاء من تركيب « ب » مع المصوت نفسه ^(١٥) ، أو مثل المقطع الأول لكلمات « كتاب » و « قلم » و « كدام » .

المقطع الطويل في فارسييتنا قسمان : الأول المقطع الذى يأتى من تركيب صامت واحد مع مصوت طويل واحد ، مثل : « ما » و « او » و « بى » ^(١٦) ، والآخر يأتى من

(١٣) يوجد في العربية مقطع مكون من صوت واحد وهو النطق المصرى لهذا المقطع في حالة النداء على شخص لا نذكر اسمه بـ « س » ويطلقها د. أيوب ص ١٤٢ بأنها تمثل السين الساكنة قمة المقطع ، أما قاعدتها فتتمثلان في السكوت السابق عليها والسكوت اللاحق لها . (المترجم) .

(١٤) يسمى هذا التركيب في الصرف العربى وقواعد اللغة الفارسية « بالحرف المتحرك » (جامع المقالات) .

(١٥) هو المقطع القصير : ص ح . أى (صامت ومتحرك بحركة قصيرة) . (المترجم) .

(١٦) هو المقطع الطويل المفتوح : ص ح ح . أى (صامت ومتحرك بحركة طويلة) . (المترجم) .

تركيب صامتين مع مصوت قصير بينهما ، مثل « تن » ، « بز » ، « كش » ؛ لأن الحرف الأول فيها صامت والحرف الثاني مصوت قصير والحرف الثالث صامت (١٧) .

ربما تحتاج (١٨) هذه الحقيقة إلى تكرار وتذكيرة ؛ لأن المصوتات المركبة أيضا تشبه المصوتات الطويلة البسيطة من حيث الكمية والامتداد وليس لهما حكم منفصل .

تجزئة الكلمة :

الكلمة مقطع واحد أو عدة مقاطع تؤدي إلى غرض الدلالة على معنى خاص أو المستمع أيضا يدرك المعنى نفسه من سماعها . يمكن تجزئة كل كلمة من جهة صورة السماع لها إلى مقاطع قصيرة أو طويلة ، أو إذا كانت تشمل على مقطع واحد فقط ، فتعين نوعه من جهة القصر والطول .

كلمة « من » شاملة على مقطع واحد ، وهو على حسب التعريف السابق مقطع طويل (١٩) . كلمة « مادر » شاملة على مقطعين : الأول « ما » والثاني « در » ، وبحسبان كلاهما أيضا مقطعا طويلا (٢٠) كلمة « بنفشه » مركبة من ثلاثة مقاطع : الأول « ب »

(١٧) هو المقطع الطويل المطلق : ص ح ص . أى (صامت ومتحرك) وصامت . (المترجم) .
(١٨) معنى هذا أن المؤلف يحصر المقاطع في الفارسية في نوعين : قصير (ص ح) وطويل مفتوح (ص ح ح) ومغلق (ص ح ص) . وعندما رجعنا إلى كتابه الآخر « وزن شعر فارسی » وجدناه لم يزد فيه عما قاله هنا حرفا ، ونرى أنه قد ضيق الخناق على نفسه وعلى لغته ونظامها ؛ فبالإضافة إلى ما مضى توجد مقاطع أخرى استفادت منها العربية أيما استفادة ، وإن انحصرت هذه الإفادة في مواقف محددة ، لكنها كانت ضرورية جدا ، وهذه المقاطع الباقية تنحصر في مقطعين طويلين :
(أ) ص ح ص مثل : كان ، مال (في حالة الوقف) ، ضالين ، مدهامتان (بمد وحرف مشدد في حالة الوقف أيضا) .

(ب) ص ح ص مثل : مصر ، هند (في حالة الوقف) .
ونزعم أن الفارسية بها هذان المقطعان رغم محاولات المؤلف المبررة لإنكار ذلك والتغلب على هذين المقطعين بالتأويل والافتراض ، وسبق أن فصلنا القول في ذلك في المقدمة الدراسية لهذا العمل ، وستأتى إشارات له بل ستكون نقطة خلاف بيننا وبينه . (المترجم) .

(١٩) أى المقطع الطويل المطلق ص ح ص . (المترجم) .
(٢٠) هما المقطع الطويل المفتوح ص ح ح والطويل المطلق ص ح ص ، ونلاحظ أن المؤلف قد وحد هنا بين نوعي المقطع الطويل . (المترجم) .

(ب متحرك بحركة الفتحة) وهو على حسب التعريف السابق مقطع قصير (٢١) ،
الثانى « نف » مقطع طويل (٢٢) ، الثالث « ش » (متحرك بحركة الكسرة) وهو مقطع
قصير (٢٣) .

ونحن نسمى تقسيم وتجزئة الكلمة أو العبارة أو الشعر إلى المقاطع المركبة
له ب « التقطيع » .

علامة المقطع :

حينما نجزئ الكلمة أو العبارة إلى وحداتها المنطوقة أى المقاطع ، ونرغب فى أن
نبرز نوع المقطع أيضا ؛ فنحن مضطرون إلى أن نثبت علامة لكل نوع من هذين
النوعين ، وهذه العلامات هي :

ب = مقطع قصير .

— = مقطع طويل (٢٤) .

وبناء على هذا ؛ تصبح علامة مقاطع الكلمات الثلاثة المذكورة من قبل مع تحديد
أنواعها هكذا :

من = —

مادر = — —

بنفشه = ب — ب (٢٥) .

(٢١) أى المقطع القصير ص ح . (المترجم) .

(٢٢) أى المقطع الطويل المطلق ص ح ص . (المترجم) .

(٢٣) أى المقطع القصير ص ح . (المترجم) .

(٢٤) هذه العلامات (ب —) — كما أشار المؤلف فى كتابه وزن شعر فارسى ص ١٤٢ من الترجمة العربية

— كانت تستخدم فى اللاتينية ، وما زالت فى كل لغات الدنيا — حسب قوله — للدلالة على الوزن ، ونحن

لا نتفق معه فى ذلك ؛ لأن اللغة العربية مثلا لا تستخدم النظام المقطعى فى العروض ، ولا تستخدم

هذه العلامات للدلالة على الوزن ، بل تستخدم فى الوزن العلامة (/) للدلالة على الحركة ، والعلامة

(ه) للدلالة على السكون ، وتستخدم (ص ، ح) أو (س ، ح) للدلالة على الصامت والمتحرك

أو الساكن والمتحرك فى مقاطعها . (المترجم) .

(٢٥) حسب النظام المقطعى تكون الكلمة الأولى (ص ح ص) أى مقطع طويل مطلق والثانية (ص ح ح ،

ص ح ص) مقطعان طويلان أحدهما مفتوح والثانى مغلق والثالثة (ص ح + ص ح ص + ص ح)

مقطعان قصيران بينهما مقطع طويل مغلق . مع مراعاة أن المؤلف يجعل المقطعين الطويلين المفتوح والمطلق

مقطعا واحدا بعلامة واحدة (—) وربما تكون نظريته لذلك نظرية كمية فقط لا نوعية . (المترجم) .

وزن الشعر الفارسي :

حينما نركب كلمات عبارة بحيث توضع مقاطعها القصيرة والطويلة على نظم وترتيب خاص ومعين في تتابع ؛ فإن المستمع الفارسي اللغة سوف يدرك وزنا من سماع تلك العبارة (٢٦) .

ثم إنه يوجد في اللغة الفارسية فرق بين الموزون وغير الموزون، وهو أن في العبارة الموزونة مقاطع قصيرة وطويلة خاضعة لنظم وترتيب أيضا ، أما في العبارة البسيطة أو غير الموزونة فلا يوجد بين مقاطعها نظم هكذا . وعلى سبيل المثال نقطع عبارة موزونة (أو منظومة) وعبارة غير موزونة (أو منثورة) بمعنى أن نجزئها إلى مقاطع ونبرز نوع كل مقطع بالعلامة التي ارتضيناها له . وفي هذا الصدد ينبغي معرفة أن المنظور صورة سماع الكلمات وليس صورة كتابتها ، ثم إن الحرف الذي يكتب ولكنه لا ينطق مثل حرف « a » في كلمة « چه » وحرف « و » في كلمة « خواه » لا يحسب .

(٢٦) اختار المؤلف - إذن - النظام المقطعي أساسا للاستعمال الفارسي للعروض ضاربا بنظام « الخليل بن أحمد » عرض الحائط، ويصرح بذلك في كتابه « وزن شعر فارسي » ص ١٠٣ من الترجمة العربية ، أنه يهدف إلى تثبيت أساس أوزان الشعر الفارسي على كمية المقاطع ، وترك الأسس القديمة التي تعتمد على الحروف المتحركة والساكنة والأسباب والاقاد والفواصل . - يقصد النظام العربي - . وبمناقشة عقلية هادئة نبين للسيد المؤلف أن النظام العربي الذي أهمله أكثر تعبيراً من نظام المقاطع ؛ فالنظام العربي قد وضع للحرف المتحرك علامة (/) وللساكن علامة (ه) ، أما المقاطع - التي استخدمها المؤلف فقط - فتتخصص في مقطع قصير (ب) وآخر طويل (-) .
ونأتي إلى التطبيق :

يمكن ألا يكون هناك أشكال في « مستفعلن » مثلاً فهي على النظام العربي (ه / ه / ه // ه) وهي على نظام المقاطع (— ب —) ، وكذلك « مفاعيلن » - على سبيل المثال - في النظام العربي (ه / ه / ه // ه) وفي نظام المقاطع (ب — — —) . ولكن ما العمل مع « مفعولات » الساكنة التاء ؟ وهي من أصول أوزان العروض الفارسي (انظر المعجم في معايير أشعار العجم لشمس الدين قيس رازي ص ٤٥) وما يتفرع منها مثل (مفعولان) ؟ ما العمل حيالهم ؟ هما في النظام العربي هكذا (ه / ه / ه // ه) ، فكيف نعبر مقطعيًا أو ما العلامة المقطعية التي نستخدمها للمقطع الأخير (ه / ه) ؟ وربما لو كان « خاثلري » قد استخدم المقطعين (ص ح ح ص ، ص ح ص ص) وربما لوجد أن المقطع (ه / ه) هذا يتفق مع المقطع العربي (ص ح ص ص) وربما كان قد وضع له علامة من عنده مثل التي وضعتها العربية وهي : (/) للمقطع القصير (ص ح) ، (ه /) للمقطعين الطويلين (ص ح ح ، ص ح ص) ، (ه / ه) للمقطعين (ص ح ح ص ، ص ح ح ص ح) وذكرنا ذلك في الدراسة . (المترجم) .

وعلى النقيض الحروف التي تنطق تحسب في التقطيع على الرغم من أنها لا تكتب^(٢٧)
(مثل ، الحرف المشدد الذي يحسب بحرفين والمصوت (آ) في كلمة الله) .

ماهو ذا المثال :

جہا ناچہ بد مہر و بد خوچہانی (۲۸) .

جہاں ناچید مہر پرید خوجہا نی .

[illegible]

وفى هذه العبارة مثلما ترون أن هناك نظاما بين المقاطع القصيرة والطويلة ، وعن هذا الطريق فقد ثبت مقطعان طويلان بعد مقطع قصير ، وتكرر هذا الترتيب أربع مرات . ومن سماع هذه العبارة تدرك أذن المستمع أيضا الوزن الذى هو نتيجة لهذا النظم بين أصوات الحديث أى مقاطعه .

ولكن لا يوجد فى كل عبارة نظم هكذا ، ولهذا السبب فإن إدراك الوزن لا يؤخذ من كل العبارات .

والتمثيل على ذلك ، نقطع هذه الجملة من كتاب « كلستان سعدی » : یکی از شعرا بیش امیردزدان رفت (۲۹) .

ی کی از ش ع رابی ش اُمی رِز دِز دِان رِف (ت) .

١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ ١١ ١٢ ١٣ ١٤ ١٥ ١٦ ١٧ ١٨ ١٩ ٢٠ ٢١ ٢٢ ٢٣ ٢٤ ٢٥ ٢٦ ٢٧ ٢٨ ٢٩ ٣٠ ٣١ ٣٢ ٣٣ ٣٤ ٣٥ ٣٦ ٣٧ ٣٨ ٣٩ ٤٠ ٤١ ٤٢ ٤٣ ٤٤ ٤٥ ٤٦ ٤٧ ٤٨ ٤٩ ٥٠ ٥١ ٥٢ ٥٣ ٥٤ ٥٥ ٥٦ ٥٧ ٥٨ ٥٩ ٦٠ ٦١ ٦٢ ٦٣ ٦٤ ٦٥ ٦٦ ٦٧ ٦٨ ٦٩ ٧٠ ٧١ ٧٢ ٧٣ ٧٤ ٧٥ ٧٦ ٧٧ ٧٨ ٧٩ ٨٠ ٨١ ٨٢ ٨٣ ٨٤ ٨٥ ٨٦ ٨٧ ٨٨ ٨٩ ٩٠ ٩١ ٩٢ ٩٣ ٩٤ ٩٥ ٩٦ ٩٧ ٩٨ ٩٩ ١٠٠

تروى أن المقاطع القصيرة والطويلة فى هذه الجملة لا يتسبب بعضها للبعض الآخر بنظم وترتيب معين ، ولا يدرك وزن أيضا من سماع هذه العبارة ، ومن ثم فهذه الجملة ليست نظما ، بل هى نثر .

(٢٧) هو نفسه المستعمل في العربية « ما ينطق يكتب وما لا ينطق لا يكتب » . (المترجم) .

(٢٨) هذا الشطر من بحر « المتقارب » ، ويقع على « فَعُولان » أربع مرات ومعناه :

« أيها العالم ، كم أنت سيئ الطبع وفاسد الطوية » . (المترجم) .

(٢٩) المعنى :

« ذهب أحد الشعراء إلى زعيم اللصوص » . (المترجم) .

ولكى نتمكن من تقطيع الشعر الفارسي تقطيعا جيدا وندرك بكل دقة النظم والتناسب الذي يوجد وسط مقاطع البيت الواحد ، فإنه يلزم الاهتمام بعدة ملحوظات .

عدة ملحوظات حول التقطيع :

يبدو أن هناك بعض المقاطع الفارسية التي لا تتدرج تحت أى نوع من الأنواع التي حصرناها ، مثل كلمات « باز » و « دست » و « دوست » .

حينما نحلل هذا النوع من الكلمات ، فإن الجزء الأول منها وهو « با » و « د س » و « نو » مقاطع طويلة ثم يزداد عليه حرف صامت (ز - ت) أو حرفان صامتان (ست) .

فى النطق الفصيح للنثر الفارسي ، أو فى نطق كلمات الشعر ، فنطق كذلك هذا النوع من الحروف الصامته التي أتت بعد مقاطع طويلة ولا يكون بعدها مصوتان ، كأن يقال إنه وقع بعدها مصوت قصير خاص خلاف تلك المصوتات القصيرة التي حصرناها ونعرفها ، ونسمى هذه الحروف بـ « المصوت الخفى » . ونعد الحرف الصامت الذي ثبت بعد المقاطع الطويلة ، وينطلق معها كلية فى التركيب ، ونعده مع هذا المصوت الخفى مقطعا قصيرا (٣٠) . مثال :

چوارزلف شب باز شدتابها (٣١) .

چ از زل ف شب باز (a) شدتا ب (a) ها .

ب (٣٢) — ب — ب — ب — ب —

(٣٠) هى محاولة فاضحة للهروب بالتأويل والافتراض من الاستعمال المقطعى العربى (ص ح ح ص ، ص ح ص ص) . ولو طبقنا هذين المقطعين الأخيرين على هذه الكلمات الثلاثة ، لتطابق الأمر تماما بين تأويل أو افتراض .

ولقد عالجت هذه النقطة باستفاضة فى المقدمة الدراسية لهذا العمل ويمكن الرجوع إليها . (المترجم) .

(٣١) هذا الشطر من بحر « المتقارب » . (ومعناه) .

(٣٢) « هنا انبلج الضياء من طرة الليل » . (المترجم) .

هنا خطأ فى الترتيب المقطعى والأصح هو : ب - ؛ لأن « چ » مقطع قصير و « از » مقطع طويل على خلاف المذكور فى المتن ، وربما كان خطأ مطبعيا . (المترجم) .

٢ - حرف (ن) بعد المصوتات الطويلة (ا ، وى) لا يحسب فى التقطيع ، مثال :

چنين تابر آمد برآن چندگاه (٣٣) .

چ نی تاب را مد ب را چذ مدگاه .

ب — ب — ب — ب — ب — ب —

فى هذا المثال المنظور كلمات « چنين » و « برآن » التى وقع فيها حرف « ن » بعد المصوتات الطويلة وحذفت فى التقطيع (٣٤) .

٣ - حينما يثبت المصوتان القصيران الكسرة والضمة (o - e) فى آخر الكلمة فمن الممكن أن يحدث لهما إشباع بمعنى أن يمتدا زيادة عن الحد العادى ، ويأتى فى النطق معادلا لمصوت طويل ، ونحن فى هذه الحالة فى أثناء التقطيع أيضا نكتبه على شكل المصوت الطويل الذى يشبهه ، أى (e) يشبه (i) و « o » يشبه « â » . أو بعبارة أخرى فى الخط الفارسى تثبت الكسرة بصورة (ي) والضمة بصورة « و » (٣٥) .

(٣٣) المعنى :

« وعندما مضى على هذا حين من الدهر » . (المترجم) .

(٣٤) لم يذكر المؤلف سببا علميا لهذا الحذف اللهم إلا إذا كان هذا الحذف محاول منه - كما نرى - للهروب من المقطع العربى « ص ح ح ص » ، ولو قطعنا هذا الشطر تقطيعا عروضيا حسب نظام « الخليل بن أحمد » القائم على الحركات والسكنات المرفوض من قبل « خاثرى » ، دون حذف « النون » ما تغير فى الأمر شئ وهو :

چنتا برآمد برنچذ دگاه
ه / ه // ه / ه // ه / ه // ه / ه //

أى على : « فعولن فعولن فعولن » وهو من « المتقارب المنقوص » . (المترجم) .

ويذكر « براون » (ص ٥ من الترجمة العربية) : « إذا انتهت الكلمة بحرف النون فإنه لا يحسب حرفا بل يعتبر صوتا أنفيا » .

وهذا الذى ذكره « براون » يعد سببا علميا لحذف « النون » موجودا بالقطع فى الاستعمال العروضى الفارسى ، ومع إصرارنا أن « حذف النون » هنا محاولة للهروب - سواء من « خاثرى » أو من نظام لغته - من المقطع العربى « ص ح ح ص » نتساءل : لماذا لم تحذف النون التى جاءت فى آخر كلمة « نارون » فى البيت التالى مباشرة والذى يذكره « خاثرى » بعد أسطر قليلة فى الملاحظة رقم (٢) بل وقطع الكلمة هكذا مقطوعيا (- ب -) وكان الأحرى أن تقطع هكذا (- ب ب) ولو فعل ذلك لانكسر وزن البيت ، ولهذا لجأ إلى الحذف سابقا والإبقاء لاحقا ، ويكون هذا شاهدا على صدق قضيتنا . (المترجم) .

(٣٥) له وجود فى العربية : لأن الألف والواو والياء إشباع للفتحة القصيرة والضمة القصيرة والكسرة القصيرة . (المترجم) .

مثال :

نكردهمى كرد نسرين تذرو كل نارون خواهد وشاخ سرو (٢٦) .

فإن تقطيع المصراع الثانى تكون خلة .

ك « لى » نارون خا ه دو شاخ سرو .

ب — ب — ب — ب — ب — ب —

٤ - يجوز إضافة صامت أو صامتتين فى آخر المصراع ولا يحسب فى التقطيع .

فى أمثلة الملحوظة الثانية والملاحظة الثالثة يكثر مجئ حرف صامت فى آخر المصراع ولا يغير فى الوزن ، ولهذا السبب لا يحسب فى التقطيع (٢٧) .

٥ - حينما يقع بعد المصوتين الطويلين « à » و « ó » مصوت آخر سواء كان

قصيرا أو طويلا ، ينطق المصوتان الأولان مصوتا قصيرا وبعده قصير . مثلما فى كلمة « بيا » ، فبعده « î » جاء المصوت « â » الأول قصير ويحسب مثل « e » ، ونكتبه

(٢٦) البيت أيضا من « المتقارب » ومعناه :

« لا يحوم طائر التذرو حول الياسمين ؛ لأنه يبتغى ورد الزمان وغصن سرو » . (المترجم) .

(٢٧) محاولة ثانية أو ثالثة من المؤلف للهروب من النظام المقطعى العربى . ص ح ص ، ص ح ص ، ص ح ص ،

فى المثالين المشار إليهما من قبله فى الملحوظتين الثانية والثالثة اعتبر المؤلف أن الحرف الذى أتى فى آخر المصراع وهو « الهاء » فى كلمة « كاه » و « الواو » فى كلمة « سرو » حرف صامت ، وأنه

لا يغير فى الوزن ، ولهذا لا يحسب فى التقطيع . وبالتالي وضع تحت كل كلمة منهما علامة المقطع الطويل (—) دون « المصوت الخفى » - مصوت نهفته - الذى تحمس له من قبل ، وقال بمجيئه

بعد الحرف الصامت الذى يلى المقطع الطويل . ومادام الوزن هو الذى يتحكم ، ففيما القول بالمصوت الخفى ؟ هذا من ناحية ومن ناحية أخرى إذا كانت « الهاء » و « الواو » فى هاتين الكلمتين حرفين

صامتتين ؛ فمن الخطأ أن نعتبر كل كلمة منهما مقطعا واحدا طويلا (—) . ولابد أن يكونا - حسب نظامه - (ب ب) ، ولكن ذلك سيوقعه فى خطأ عروضى وهو الوزن ، ومن ثم قال - ببساطة شديدة -

إنهما لا يحسبان فى التقطيع . مع أننا نستطيع بالنظام العروضى العربى أن نحسبهما فى التقطيع دونما حذف ، وقد فعلنا ذلك منذ قليل مع الشطر الذى به كلمة « كاه » ، ويمكن الرجوع إليه .

بالإضافة إلى أن الكلمتين « كاه » ، « سرو » تخضعان على ترتيبهما للنظام المقطعى العربى (ص ح ص ، ص ح ص) على ترتيبهما وبون خروج عن الوزن . (المترجم) .

فى التقطيع على صورة الكسرة ، وكذلك فى كلمة «نوائين» فبعد المصوت المركب « ó »
جاء الحرف « ê » . الأول قصير وينطق ويقطع مثل حركة الضمة .

* * *

ذلك الذى قلناه إجمالاً من أصول قواعد وزن الشعر فى اللغة الفارسية ، ولكن
تبقى حقائق كثيرة أخرى لم نقلها ، وفيما يتعلق بما قيل يوجد تفصيلات أكثر حتى
يدرك الأشخاص الذين هم ليسوا من أهل الصنعة المقصود جيداً . على كل حال فلا
ينبغى الشك فى إمكانية قراءة هذه القضايا كلها وإدراك ما بها من أشياء ، ويجب
إعطاء قدر من التأمل الكافى فى كل قضية ، وبعد إدراكها جيداً ينبغى الانطلاق إلى
القضية التالية .

أنواع الوزن فى الشعر الفارسى

الأوزان التى تستعمل فى الشعر الفارسى متعددة ومتنوعة ، ولعله من النادر أن يوجد الشعر فى لغة بهذا التنوع كما هو موجود فى الشعر الفارسى . كنت أبادل الحديث مع أحد علماء اللغة الأوربيين ، وجاء الحديث عن تعداد أوزان الشعر الفارسى . فقلت : إن شعرنا من هذه الناحية أكثر ثراء من شعركم ؛ فسأل : ربما ، كم نوع من الأوزان لديكم ؟ قلت : أكثر من مائة وعشرين ^(١) ؛ فقال : « لو صح هذا ، فإن اللغات الأوربية كلها التى يتسنى لكم حصرها فى موضع واحد ، لا تصل حتى إلى أعتاب الفارسية » ، وهذه ملاحظة صادقة منه .

علمنا من الأبحاث السالفة أن وزن الشعر الفارسى يحصل من إيجاد نظم بين المقاطع القصيرة والطويلة ، وهذا النظم يمكن أن يكون له صور مختلفة ؛ بمعنى أن المقاطع القصيرة والطويلة ، على حسب النسبة العددية التى بينها ، وعلى حسب الترتيب المتتابع فيها ، توجد بعدة صور . من الممكن أن يكون عدد المقاطع القصيرة فى مجموعة واحدة بمقدار الثلث أو النصف أو مساويا للمقاطع الطويلة ؛ فمثلا لو نقسم كلمة « وفادارى » ، تصبح صورة مقاطعها هكذا :

(ب — — —) .

أى مقطع واحد قصير فى مقابل ثلاثة مقاطع طويلة .

أما كلمة « مغنى » ففيها ثلاثة مقاطع على هذه الصورة :

(ب — —) .

وفىها مقطع واحد قصير فى مقابل مقطعين طويلين . فى عبارة « كه پسندد » أربع مقاطع ، اثنان طويلان واثنان قصيران على هذه الصورة :

(ب ب — —) .

(١) هذا لأن المؤلف يعتبر أى نظم مقطعى كى قصيرا كان أو طويلا وزنا . وعندنا أن ذلك يعد دليل إدانة لادليل تفاخر ؛ لأن الأوزان الفارسية بهذه الصور تكون قد خرجت عن حدود « النظام » أو « الأساس » . (المترجم) .

وبعد ، فى المثال الأول نسبة المقاطع القصيرة إلى الطويلة تعادل $\frac{1}{3}$ ، وفى المثال الثانى تساوى $\frac{1}{3}$ ، وفى الثالث تعادل $\frac{2}{3}$.

ولكن ، مع الحفاظ على هذه النسب يسفر ترتيب وضع المقاطع القصيرة والطويلة أيضا عن صور أخرى ، مثلا كلمة « نازنينا » أيضا تشمل على أربعة مقاطع هى على الإجمال مقطع واحد قصير وثلاثة مقاطع طويلة . يعنى نسبة المقاطع القصيرة إلى المقاطع الطويلة فى ذلك حقا مثل النسبة التى توجد فى مقطع كلمة « وفادارى » ، ولكن يختلف ترتيب المقاطع معها ، وهى هنا هكذا :

(— — ب —) .

فى كلمة « دلبرم » ثلاثة مقاطع : واحد قصير واثنان طويلان ، ولكن بهذه الصورة :

(— ب —) .

ثم إن نسبة مقاطعها تشبه كلمة « مغنى » ، ولكن الترتيب بينهما مختلف ، وكذلك كلمة « ندى روم » التى تتساوى فى نسبة المقاطع مع « كه پسند » ، ولكن صورتها هى (ب — ب —) لا تتشابه معها .

ونحن ندرك من هذه الأمثلة العديدة أن الذى يميز وزن الكلمة والعبارة فى اللغة الفارسية أمران : الأول يتعلق بنسبة عدد مقاطعها القصيرة والطويلة ، والآخر يتعلق بالنظم الذى يقع فى تراكييبها .

فى كل واحد من الشعر الفارسى الذى يسمى بالمصراع ، أعداد مختلفة من المقاطع . فى الأوزان المستعملة لدى الشعراء القدماء ؛ فإن أقصر مصراع شامل على عشرة مقاطع وأطول مصراع مشتمل على عشرين مقطعا ، ولكن المصاريع ذى العشرين مقطعا تكون فى وزن أو وزنين لا تستعمل بكثرة . هذان الوزنان ^(٢) استعملهما قليل جدا . من بين الأوزان الرائجة الاستعمال لا يزيد أطولها عن

(٢) لم يذكر المؤلف - كماداته فى هذا الكتاب - اسم البحر لهذين الوزنين ، ونفهم من الأبيات التى مثل لها أنه يعنى بحرئى : الكامل والوافر ، وهما من البحور الثقيلة على الذوق الفارسى حسب تفسيرهم دائما لقلة استعمالهم لهما . (المترجم) .

سنة عشر مقطعا . وعلى سبيل التمثيل للمصراع ذى العشرين مقطعا هذا الشعر
لـ « هاتف » (٢) :

به حريم خلوت خودشبی چه شود نهفته بخوانیم

به کنار من بنشینى وبه کنار خود بنشانیم (٤) .

أو هذا الشعر الذى يحتوى على عشرين مقطعا ولكن بوزن آخر :

چه شد صنماکه سوى كسى به چشم وفانمى نكرى

زرسم جفانمى كذرى ، طريق وفانمى سپرى (٥) .

(٢) هو هاتف الأصفهاني ت ١١٩٨ هـ . أحد شعراء القرن الثاني عشر المعروفين ، وكان معاصرا
للأفشاريين والزنديين ، (فرهنگ ادبيات) . (المترجم) .

(٤) معنى البيت :

« ماذا لو تدعرتى إلى حريم خلوتك ليلة فى خفاء فتجلس إلى جوارى وتجلسنى إلى جوارك » . (المترجم) .

(٥) معنى البيت :

« أيها المعشوق ماذا حدث حتى لا تنظر صوب أحد بعين الوفاء ، ولا تترك عادة الجفاء ، ولا تدع طريق
الوفاء » . (المترجم) .

لقد ذكر المؤلف هذا البيت والبيت السابق عليه كنموذجين لتوعين من الوزن يرى أنهما قليلا الاستعمال فى
الفارسية ويقدم تفسيراً هنا ينحصر فى أن كل مصراع من مصاريعهما الأربعة يحتوى على عشرين
مقطعا ، بينما لا تزيد - فى رواية - أطول المصاريح المستعملة فى الفارسية عن ستة عشر مقطعا ،
ونقوم من جهتنا - وقد فهمنا منهجه ووقفنا على فكره - بمساعدته فى إبراز هذه الفكرة والتعليق عليها ؛
فنقطع هذين البيتين - أولا - تقطيعا مقطعا - حسب منهجه - ثم نعيد تقطيعهما عروضيا حسب نظام
« الخليل بن أحمد » لنرى هل هناك فرق يذكر بين النظامين هنا ، وهل هناك جديد بينهما :

به حريم خلوت خودشبی چه شود نهفته بخوانیم .

ب ب — ب — / ب ب — ب — / ب ب — ب — / ب ب — ب — .

به کنار من بنشینى وبه کنار خود بنشانیم .

ب ب — ب — / ب ب — ب — / ب ب — ب — / ب ب — ب — .

ونقطع البيت الثانى كذلك تقطيعا مقطعا :

چه شد صنماکه سوى كسى به چشم وفانمى نكرى .

ب ب — ب ب — / ب ب — ب ب — / ب ب — ب ب — / ب ب — ب ب — .

زرسم جفانمى كذرى ، طريق وفانمى سپرى .

ب ب — ب ب — / ب ب — ب ب — / ب ب — ب ب — / ب ب — ب ب — .

= كل مصراع من المصاريح الأربعة البيتين السابقين يحتوى على عشرين مقطعاً ، كل خمسة مقاطع بين طويل وقصير تكون تفعيلية تكرر بنفسها أربع مرات فى المصراع الواحد .

وإذا كان « خائلى » يرفض هذا ، فإن هذا الأمر مرفوض أيضاً فى العروض العربى وغير مقبول ، فالبيت الأول على نظام « الخليل بن أحمد » ، ونكتفى بتقطيع مصراعه الأول .

بحر يمخل وتخد شبي چشود نهف تبخانيم
 ٥ // ٥ /// ٥ // ٥ /// ٥ // ٥ /// ٥ // ٥ ///

والمصراع الأول من البيت الثانى هو على نظام « الخليل » أيضاً :

چشد صنما كسويكسى بچشمرفا نمينكرى
 ٥ /// ٥ // ٥ /// ٥ // ٥ /// ٥ // ٥ /// ٥ //

فالبيت الأول من « بحر الكامل » جرى على « متفاعلن » أربع مرات فى المصراع الواحد والثانى من بحر « الوافر » جرى على « مفاعلتين » أربع مرات فى المصراع الواحد ، هذا النظام لهذين البحرين مرفوض أيضاً فى العروض العربى ؛ لأن بحر « الكامل » لم يستعمل عند العرب إلا مسدساً أى على ثلاثة تفعيلات فقط فى المصراع الواحد ، « الوافر » أيضاً لم يستعمل إلا مسدساً ومقطوفاً أى على « مفاعلتين مفاعلتين فعولن » فى كل مصراع حتى لا يلتبس ببحر « الهزج » . وبالتالي لا يوجد خلاف بين النظامين : الفارسي والعربي فى رفض المقاطع التى تزيد عن ستة عشر ، والشئ اللافت للنظر أن « خائلى » حصر الأوزان التى لا يستساغ استعمالها عند الفرس فى وزنين وجدناهما على « الكامل » و « الوافر » وقدم لهما سببين خالف فيهما ما جاء به « صاحب المعجم » للشئ نفسه ، فقد حصر « خائلى » رفض الفرس لهذين البحرين فى طول المصراع الواحد وكثرة مقاطعه ، وأن مقاطع هذين البحرين - أو الوزنين حسب تعبيره - تميل إلى النوع القصير والفارسية تميل إلى المقاطع الطويلة . أما « شمس الدين قيس رازى » فقد برر قلة استعمال الفرس لهذين البحرين بما سماه (عدم تناسب الأركان) بقوله : « أما ثقل الوافر والكامل فيرجع إلى أنهما مركبان على وتد وفاصلة ، ومتحركات هذا التركيب تزيد على سواكنه زيادة تخرج عن حد الاعتدال وذلك بناء على وجود خمس متحركات وساكنتين وبين الخمسة والاثنتين (٥ : ٢) نسبة الضعف وزيادة نصف أيضاً أى الخمسة مرتان ونصف ، وأن الشعر الفارسي يحتمل فقط فى زيادة المتحركات على السواكن نسبة الضعف وهى أصبح نسبة » . (المعجم ص ٨٧ - ٨٨) .

إذن كل واحد منهما قدم سبباً مختلفاً أو أسباباً مختلفة يبرر بها قلة استعمال الفرس لهذين الوزنين وأن كنت أتصور أن السبب الحقيقى يعود إلى نظرة شعوبية رفضت أشهر البحور العربية استعمالاً لدى العرب مثل « الطويل » و « البسيط » و « المديد » و « الكامل » و « الوافر » وأكثر من استعمال البحور التى أهملها العرب مثل : « الهزج » و « الرجز » و « الرمل » . هذا بالإضافة طبعاً إلى اختلاف الطبيعتين العربية والفارسية ، وهذا شئ لا ننكره ، ولكن ما نراه من رغبة جامحة لدى بعض علماء الفرس فى التخلص من التأثير العربى الضارب بجنوره فى الثقافة الفارسية - كما يبدو واضحاً من أقوالهم - يجعلنا لا نهمل هذا التفسير ، وانقرأ قول « خائلى » حول محاولته الدؤوب لإثبات وجود أوزان =

هكذا نرى أن هذا النوع من الأوزان لا يستعمل كثيرا في الشعر الفارسي ، ولو
رغب شاعر أحيانا في استعماله ، يعد عمله من قبيل الصنعة ^(٦) ويعد « سلمان
ساوجي » ^(٧) أول من وجدنا عنده تلك الصنعة حتى ذلك الموضع .

أما أطول الأوزان الرائجة في الشعر الفارسي هو الستة عشر مقطعا . ومنه على
الاجمال ثلاثة أوزان نمثل لكل واحد منها فيما يلي :

دلم جزمهر مهرويان طريقي برغمي كيرد

زهر درمي دهم پندش وليكن درغمي كيرد ^(٨) .

= مقطعية قبل الإسلام عند الفرس : « لا يمكن استعمال الوزن الكمي في اللغة التي يتفاوت فيها
مدى المقاطع تفاوتاً محدداً وثابتاً » (أوزان الشعر الفارسي ص ١٨) وهو يقصد بذلك اللغة العربية التي
تناسب فيها - كما هو معروف - المقاطع الطويلة والقصيرة . وكأنه يريد القول بأن هذه الأوزان كانت
عند الفرس فقط وأن الفرس لم يأخذوا من العروض العربي سوى المصطلحات والأسماء فقط ، ولهذا
يقول صراحة مؤكداً تلك الفكرة في ص ٤٠ من المرجع نفسه : « من حيث المجموع نرى أن بعض قواعد
النظم في الفارسية الحديثة والمقتبسة من العربية ، تعتبر في الحقيقة ميراثاً من الساسانيين ، وهنا
نطرح سؤالاً : أليس من الممكن أن يكون العرب قد اقتبسوا بعض ما قبل الإسلام ؟ فإن دولة الحيرة
وهي مصدر حضارة العرب ، كانت مجاورة للعاصمة الساسانية وتابعة من الناحية السياسية لهذه
الامبراطورية العظيمة . وبناء على هذا فمن الممكن أن تكون واقعة تحت تأثيرها من كل ناحية . » . هكذا
قال صراحة !!! ولهذا لا أستطيع بعد قراءة أمثال هذه الأقوال أن أغفل إلى جانب اختلاف الطبيعة ،
جانب الشعورية والعصبية وأن القول بكثرة المقاطع وقلتها واختلافها ومدى تناسب الأسباب والأركان
للنظم هي في نظري مجرد تعلات لا أكثر مع أن مصطلحات الشعر الفارسي في لغة الأدب الإسلامية -
كم يقول د . محمد غنيمي هلال - مأخوذة كلها عن اللغة العربية ، من حيث قياس الإيقاع والوزن في
الشعر ، على حسب المقاطع الطويلة والقصيرة قياساً كمياً لا كيفياً بالتفاعيل والبحور . (أرجع إلى
مقدمته ص ٨) فكيف إذن أخذت من الساسانيين كما يدعى « خانلري » ؟ (المترجم) .

(٦) هذا الرأي أخذه المؤلف بنصه وبدون أدنى إشارة من صاحب « المعجم في معايير أشعار العجم » ص ٧٨
وإن أضاف الأخير أيضاً إلى « الكامل والوافر » بحور « الطويل والبسيط والمديد » . (المترجم) .

(٧) ت : ٧٧٨ هـ وهو من أكبر شعراء القرن الثامن ومن أكبر شعراء فن « القصيد » في إيران بعد عصر
المفول ، (فرهنك أدبيات) ، (المترجم) .

(٨) معنى البيت هو :

« لا يتخذ قلبي طريقاً سوى طريق عشق الأحباب ، كما قدمت له من النصيح من كل باب ولكنه لا يستجيب » .

ويمكن تقطيع هذا البيت تقطيعاً مقطوعاً على النحو التالي وتتفق بالمصراع الزول :

دلم جزمه رمه روي ط ر ي ق ي بر ن م ي ك ي رد

ب — ب — ب — ب — ب — ب —

وهو على « مفاعيلن » أربع مرات فيكون على بحر « الهزج » المثنى .

سهمکین آبی که مرغابی درواین نبودی

کمتربن موج ، آسیاسنک ازکنارش درربودی (۹)

ای ساریان آهسته ران کارام جانم می رود

آن دل که باخود داشتم بادلستانم می رود (۱۰)

فی هذه الأوزان الثلاثة ، نسب المقاطع القصيرة والطويلة واحدة ، بمعنى أن عدد المقاطع الطويلة في كل هذه الأوزان ثلاثة في مقابل مقطع واحد قصير ، ولكن نظم المقاطع لم يكن متساوياً ، وجاء نظم المقاطع في هذه الأبيات الثلاثة هكذا :

(١) ب — — — (أربع مرات) .

(٢) ب — — — (أربع مرات) .

(٣) ب — — — (أربع مرات) .

(٩) معنى البيت :

« ماء مخيف حتى البط لا يأمنه ، أقل موج فيه يشد حجر الطاحونة من شاطئه » .

ويمكن تقطيع البيت هكذا :

ب — — — / ب — — — / ب — — — / ب — — —

ب — — — / ب — — — / ب — — — / ب — — —

وتفعيلته المكررة على مدار البيت أربع مرات في الشطر الواحد وهي « فاعلاتن » تنبئ أن البيت من بحر « الرمل » . (المترجم) .

(١٠) معنى البيت :

« أيها الحادي تعهل فإن روحى الشاردة تمضى ، هذا القلب الذى كنت أملكه يمضى مع محبوبى » .

ويقطع هكذا :

ب — — — / ب — — — / ب — — — / ب — — —

ب — — — / ب — — — / ب — — — / ب — — —

تفعيلته المكررة

« مستفعلن » تشير إلى أن البيت من بحر « الرجز » . (المترجم) .

وهذه الأبيات الثلاثة السابقة التى استشهد بها المؤلف تشير إلى توافقه مع النزعة السائدة بأن بحور « الهزج والرجز والرمل » - المهمة عند العرب - هى البحور المفضلة عند الفرس والأكثر استعمالاً ، ويفسرون ذلك بسبب نظم مقاطعها ونفسه نحن بإهمال العرب لها . (المترجم) .

أما بعض الأوزان الأخرى ذات الستة عشر مقطعا التى تكون نسبة المقاطع بينها ليست كذلك ؛ فهى مثل هذا الوزن :

پیش مارسم شکستن نبود عهد وفارا

اللَّهُ اللَّهُ توفر اموش مكن صحبت مارا^(١١)

(سعدى)^(١٢)

يأتى هذا الوزن من تكرار هذه المجموعة (ب ب — —) أربع مرات . وهكذا فإننا نرى فيه مقطعين قصيرين فى مقابل مقطعين طويلين وهى نفس النسبة فى وزن الشعر التالى :

چه کرده ام به جای تو که نیستم سزای تو

نه از هوای دلبران بری شـلم برای تو^(١٣)

(خاقانى)^(١٤)

(١١) معنى البيت :

« ليس من شيمتنا نقض عهد الوفاء ، أستحلفك بالله ألا تنسى رفقتنا » .
ويقطع هكذا :

ب ب — — / ب ب — — / ب ب — — / ب ب — —
ب ب — — / ب ب — — / ب ب — — / ب ب — —

وهو من بحر « الرمل المخبون » على « فعلاتن » أربع مرات . (المترجم) .

(١٢) هو سعدى الشيرازى ت ٦٩١ أو ٦٩٤ هـ ، من كبار ونوابغ الشعر والأدب فى إيران والعصر المغولى أشهر أعماله البوستان والكستان وديوان غزلياته . (المترجم) .

(١٣) معنى البيت :

« ماذا عسائى أفعل نحوك مادمت غير جدير بك ؛ فأننا لم أبرأ من هوى الأحباب لأجلك » .
ويقطع كالتالى :

ب ب — — / ب ب — — / ب ب — — / ب ب — —
ب ب — — / ب ب — — / ب ب — — / ب ب — —

وهو على « مفاعلن » المكررة فيكون من بحر « الرجز المخبون » ، وهى حالة نادرة الاستعمال فى الفارسية . (المترجم) .

(١٤) هو أفضل الدين أبو بديل بن على الخاقانى ت ٥٩٥ هـ من شعراء الأدب الفارسى العظام فى إيران فى فن « القصيد » من آثاره : ديوان قصائد وغزليات ومثنوى « تحفة العراقيين » . (المترجم) .

لكن نظم المقاطع هنا ليس كذلك ، بل إن الوزن الواحد فى هذا البيت مجموعة ؛ لأن ترتيب توالى مقاطعه على هذه الصورة : (ب — ب —) .

قلنا إن أقصر وزن فى الشعر الفارسى هو المصراع ذو العشر مقاطع ، ونموذج ذلك هذا الشعر :

اى روى توراحت دل من

چشم توچراغ منزل من . (١٥)

(سعدى) .

نعرف أن هناك حدا بين هذين النوعين لأقصر مصراع وأطولاه ، وهو الأوزان المتعددة المتنوعة التى يكون اختلاف بعضها عن البعض أو من جهة عدد مقاطع كل مصراع أو من جهة ترتيبها الخاص .

لكل وزن من هذه الأوزان المختلفة حالة خاصة (١٦) ؛ فكلما يزداد عدد المقاطع القصيرة فى وزن ، يدعى هذا الوزن بالأسرع ، وبناء على هذا تزداد درجة الحيوية والانفعال . وعلى النقيض ، الأوزان التى يكون فيها عدد المقاطع الطويلة بنسبة أكثر ، تكون أكثر بطئا وهدوءا وتناسبا مع أحوال التأمل والتفكير والتحسر والحزن .

أما ذلك الذى يعطى لوزن من الأوزان حالة خاصة فهو ليس النسبة العددية لنوعى المقاطع فحسب ، بل إن ترتيب توالىها أيضا يكون مؤثرا جدا فى هذه الحالة .

ثم إن الاهتمام بخواص الأوزان وحالاتها لأجل الشاعر له أهمية بالغة ؛ بمعنى أن الشاعر يجب أن يعرف كل أنواع الوزن ، ويعلم أى وزن يكون مناسبا لبيان أى نوع من الموضوعات . الشعراء أصحاب الشعر الجذاب يتحرون الدقة جدا بصفة دائمة فى اختيار الوزن المناسب ؛ فلو يتضح معنى واحد بالفاظ واحدة على وزنين مختلفين ، فسيكون لهذا المعنى تأثيران مختلفان . الأوزان السريعة والخفيفة تكون مناسبة لبيان الاضطراب والشوق والانفعال ؛

(١٥) معنى البيت :

« يامن وجهك راحة قلبى ، وعينك مصباح منزل » . (المترجم) .

(١٦) سيأتى حديث عنها فى المقالة التالية مباشرة . (المترجم) .

وه كه جدانمى شود ، نقش توازخىال من

تاچه شود به عاقبت در طلب تو حال من (١٧) .

(سعدى)

أما الأوزان البطيئة والهادئة ، فإن الشعراء الكبار ذوى الطبع اللطيف ، غالباً
يستعملونها لبيان التأثر والأسف والشكوى والرغبة :

به مزكان سیه كرده هزاران رخته در دینم

بیاكز چشم بيمارت هزاران در برچینم .

الا أى همنشین دل كه یارانت برفت از یاد

مرا هر كز مباد آن دم كه بى يادتو بنشینم (١٨) .

(حافظ)

دائماً ما يصيغون فى اللغة الفارسية المنظومات المفصلة فى قالب المثنوى ، ولم
ينظمها الشعراء إلا على الأوزان القصيرة ، وربما أرادوا من ذلك أن يتلافوا الملل الذى
يصاحب طول الموضوع وتفصيلاته بهذه الأوزان القصيرة فى فواصل قليلة التى من
شأنها أن توقظ الذهن .

(١٧) سبق ذكر البيت وترجمته . (المترجم) .

(١٨) معنى البيتين :

« صنعت آلاف الثغرات فى دینی بالأهداب السود ، فيها : لأن آلاف آلام على تجميدتى من عینك
الرسنة » .

« ألا أیها الساكن فى القلب ، لقد غاب الأحباب عن ذاكرتك ، ألا كانت تلك اللحظة التى أجلس فيها
بدون ذكراك » .

والبيتان من « بحر الهزج » على « مفاعيلن » أربع مرات فى كل شطر :

ب — — — ب / — — — ب / ب — — — ب / — — — ب (المترجم) .

« التنوع في الوزن الواحد »

ذلك الذى يدور حول أنواع الأوزان واختلاف بعضها عن بعضها الآخر ، وقلنا إن كل واحدة منها حالة خاصة، مرتبط بالقالب الأصلي للوزن، ولكن الشاعر يستطيع أن يظهر تنوعاً فى الوزن فى عين ذلك القالب الواحد الذى يستعمله، وذلك بحسب سليقته أو بمقتضى المعنى .

يحدث هذا الاختيار من ذلك الموضع ؛ لأنه فى الشعر لا يتساوى "الموزون" مع "الميزان" بدقه دائماً، فى بعض من المواضع يتمكن الشاعر من أن يتجاوز الميزان الأصلي للوزن. ومن جانب آخر، فإن تطابق مجموعة من الألفاظ مع ميزان كل وزن، له صور مختلفة ؛ لأن الشاعر يستطيع فى كل موضع أن يختار واحدة من تلك الصور. وبناء على هذا فالميزان أيضاً إلى حد قابل للتغيير، وله أيضاً وجوه مختلفة فى تطابقه مع الألفاظ .

فى القسم الأول ، أى تغيير الميزان، نذكر حقيقتين على سبيل المثال :

١- ولأن كل مقطع طويل فى وزن الشعر يكون معادلاً لمقطعين قصيرين (١) ، فحيثما يقع مقطعان قصيران فى مصراع، فإنه يمكن أن يستعمل فى مكانهما مقطع طويل؛ فمثلاً يمكن من خلال الشعر أن يحل محل كلمة "همه" التى تشمل على مقطعين قصيرين (ب ب) ، كلمة مثل "بس" أو "كم" التى هى مقطع طويل (٢) .

(١) ليس دائماً ؛ لأن هذا يحدث فى بعض اللغات مثل اللاتينية حيث كان المقطع الطويل يعادل من حيث الوزن مقطعين قصيرين ، أما فى بعض اللغات الجرمانية (كالألمانية والسويدية) ؛ فإنها لا تعرف سوى مقاطع طويلة ؛ فالمقطع أما أن يتضمن حركة طويلة وإما حركة قصيرة متلوّه بصامت طويل (أو مضعف) أو بمجموعة من الصوامت .

(انظر : برتيل فالنبرج : علم الأصوات ، تعريب ودراسة : د. عبد الصبور شاهين ص ١٨٥ ، نشر مكتبة الشباب ١٩٨٥ م) . (المترجم) .

(٢) أى الذى علامته (-) . (المترجم) .

أقرأ هذا الشعر لأثير اخسيكتى (٣) بدقة :

يادى دار كه ازما تى نى آيدىاد .

اى اميدمن وعهد توسر اسرهمه باد(٤)

تقطيع هذين المصراعين يكون هكذا :

- ب / - - / ب ب / - - / - - / - - / -

- ب / - - / ب ب / - - / ب ب / - - / ب ب / - (٥)

(٢) هو أثير الدين اخسيكتى ت ٦٠٨ هـ ، وهو من شعراء فن المديح للقرن السادس، ومن مادحى ركن الدين أرسلان بن طغرل (فرهنگ أدبيات)، المترجم

(٤) معنى البيت : " تذكر فلن يأتيك تذكر منا ، يا من أملى وعهدك كله هباء " . (المترجم) .

(٥) يثير المؤلف هنا قضية جدية بالاهتمام والرعاية، وهى أنه يمكن -حسب رأيه - التغيير والتنويع فى الميزان الأصلى والتعدد فيه، وهذا الأمر جد خطير؛ لأنه يعتبر الميزان الأصلى - وهو التفعيلة أو البحر الواحد للبيت المطبق عليه - يمكن التغيير فيه، وبالتالي فإنه يمهد للقول بتعدد الوزن فى داخل البحر الواحد أو التفعيلة التى يقوم عليها البحر العروضى بما يتمشى مع نظامه المقطعى ، بل ويخرج بذلك عن حدود " النظام " و " الأساس " . ومن ثم استشهد على فكرته بالتغيير الذى حدث فى الركن قبل الأخير - حسب قوله - فى مصراعى البيت؛ فقد جاء فى المصراع الأول مقطع طويل (-) فى كلمة " آيد " ، وتغير فى المصراع الثانى فى كلمة " همه " إلى مقطعين قصيرين (ب ب)، وبالتالي يمكن - حسب قوله - التغيير والتنويع فى الميزان . ولنا على قوله هذا عدة ملحوظات ضرورية :

(أ) لاحظ - أولاً - تجنبه - كعادته - ذكر اسم البحر العروضى للبيت وتفعيلاته بما يتفق مع ما ينادى به وهو النظام المقطعى بدلاً من نظام " الخليل " .

(ب) إنه بذلك يخرج الاستعمال الفارسى للعروض عن حدود " النظام " و " الأساس " الذى يحكمه إلى ما يشبه الفوضى . ولعلنا هنا نذكر قول أحد النقاد: "إذا وجد صراع بين البحر والتركيب فإن البحر دائماً هو الذى يتتصر" (انظر : جون كوين : بناء لغة الشعر، ترجمة د. أحمد درويش ص ٧٣ مطبعة الزهراء ، القاهرة ١٩٨٤ م) .

(ج) التغيير الكمي هو هدف الدراسات المقطعية ، ومن ثم هل أحدث تغييره هنا فى المقاطع تغييراً كمياً ؟ الإجابة عندنا بالنفى ، وانظر الآتى :

هذا البيت - موضع الاستشهاد - من بحر " الرمل المثنى المخبون المحنوف الأصلم " ، وذكرنا للبحر بزحافات هنا مهم ؛ لأن الملاحظ على هذا البيت أن دخله زحاف " الخين " فى كل تفعيلاته باستثناء التفعليه الأولى فى مطلع مصراعى البيت ، وكذلك دخله " الحذف " و " الصلم " فخرج علينا بهذه الشاكلة التى تصور - أى المؤلف - من خلالها أن بالميزان تغييراً وتبدلاً ، وتتضح معالم القضية حين نقوم من جانبنا بتقطيعه تقطيعاً عروضياً على نظام تفعيلات " الخليل " باستعمال الفرس لها . على النحو التالى =:

موضع المثال هو " الركن " (٦) قبل الأخير فى أصول الوزن مثلما ترون فى المصراع الثانى ، وهو عبارة عن مقطعين قصيرين ، ولكنه تبدل فى المصراع الأول إلى مقطع طويل .

٢ - حينما يقع فى وزن من الأوزان مقطعان قصيران فى مطلع المصراع ، من الممكن أن يبدل المقطع القصير الأول إلى مقطع طويل .

وربما تستدلون على ذلك بمطلع غزل "سعدى" :

هرشب اندیشهء دیکرکنم وراى دکر

که من از دست تو فردا بروم جای دکر (٧) .

الميزان الأصلی لوزن الشعر هكذا:

ب ب / - - / ب ب / - - / ب ب / - - / (٨) — / ب ب / - - /

مثلما ترون ، فى مطلع المصراع مقطعان قصيران ؛ ثم إن الشاعر يستطيع أن يضع فى مكان المقطع القصير الأول مقطعاً طويلاً ، وهذا الصنيع الذى هو فى البيت السابق صنيع "سعدى" ؛ بمعنى أنه يعتبر المقطع الأول الشعرى فى المصراع الأول وهو

= وكما ترى فإن " كم " المقاطع فى البيتين مختلف ، ويكون الشاعر على هذا قد تجوز فى تصنيفه . وطريقة التقطيع القديمة تدل على أن الشاعر زاحف فى البيت الثانى زحافاً محتملاً ، وهى فى هذا أدق وصفاً لحقيقة تصنيفه من الطريقة الأولى ، إلا أنها ترى فى ما صنعه نوعاً من الشذوذ . (السابق ص ٨١٢) . المترجم .

(٦) اللفظ الفارسى المستخدم هو كلمة پایه " ومعناها المعجمى هو : قدم ، أرجل ، ولكن الاصطلاح العروضى الذى يقصده المؤلف هنا هو " الركن " أو " الجزء " ، وقد سبقه إلى ذلك الاستخدام صاحب " المعجم " مطلقاً إياه على الأسباب والأوتاد والفواصل . (المترجم) .

(٧) المعنى هـى : " أصارع كل ليلة فكرة أخرى ورأياً آخر ينقصها فى أن أنجو فى الغد من قبضتك إلى مكان آخر " . (المترجم) .

(٨) هذا الركن أو الجزء به مقطعان طويلان فقط (- -) حسب الوزن ، وليس ثلاثة مقاطع كما فى المتن ، والراجع أنه خطأ مطبعى . (المترجم) .

كلمة " هر " مقطوعاً طويلاً . والوضع هو أن المصراع الثانى بدئ بكلمة " كه " ، وهى مقطع قصير ، ومن ثم لم يحدث فى المصراع الثانى أى تغيير للميزان الأسمى للوزن (٩) . ولكن فى القسم الثانى أى تطابق الموزون مع الميزان ووجوهه المختلفة يلزم أيضاً ذكر عدة حقائق للتمثيل :

١ - كلنا نعلم أن المقطع القصير عبارة عن حرف صامت يعقبه مصوت قصير (أو حركة) (١٠) ، ولكن فى وزن الشعر الفارسى ، الحرف الصامت بدون أن يعقبه مصوت (أى حرف ساكن) ، وحينما يوضع أيضاً بعد مقطع طويل، يكون فى هذه الحالة معادلاً لمقطع قصير (١١) ، ومن ثم فمن ناحية الوزن تتساوى كلمات " دست "

(٩) لا نجد فيما أتى به هنا أى تعدد فى الوزن سواء على مستوى النظام أو على مستوى التفعيلة؛ لأن البيت حين نقطعه لا يخرج عن بحر "الرملى المخبون المقصور" جاءت تفعيلة مطلع المصراع الأول "سالة" وهى :

هرشبندى .
٥ / ٥ // ٥ /

فاعلاتن

وتكون حسب نظام المقطع (- ب - -) أى: مقطع طويل + مقطع قصير + مقطعان طويلان . وجاءت تفعيلة مطلع المصراع الثانى "مخبونة" أى بحذف الثانى الساكن وهما:

كمنزدست
٥ / ٥ ///

فعلاتن

وتكون حسب نظام المقطع (ب ب - -) أى ، مقطعان قصيران + مقطعان طويلان . فكلامهما على أربعة مقاطع وأن كان بالأولى بعض الطول - الفرق بين المقطع الطويل والقصير - إلا أن الوزن لم يحدث فيه تغيير. ولكن الملاحظ أن المؤلف اعتبر أن وزن المصراع الثانى - أى بصورته المخبونة - هى الميزان الأسمى للوزن وكأنه يعتبر التغيير قد حدث فى المصراع الأول . ونسأل منذ متى كانت الصورة "المخبونة" هى الأصل و "السالة" هى المتفرعة عنها ؟ إلا إذا كان المؤلف يهدف إلى جعل كل صورة وزنية وزناً خاصاً يعتقد به أى تغيير يلحقه هو خروج عن الأصل ، وبذلك يخرج بهذا عن نظام "الخليل بن أحمد" أى "النظام العربى" المستعمل. هذا من ناحية ومن ناحية أخرى لم لا نعتبر أن التغيير هنا تغيير بسبب دخول "النبر" على التفعيلة فيحول المقطع الطويل - كما يقول د. محمد النويهي (قضية الشعر الجديد ص ٣١٩) إلى مقطعين قصيرين ، ويكون دوره هنا إضافياً أو تعديلياً فقط لا تأسيساً . (المترجم) .

(١٠) بعبارة أخرى : حرف متحرك ، (جامع المقالات) .

(١١) يشير إلى ما اسماء سابقاً " مصوت نهفته " أى " المصوت الخفى " الذى يأتى بعد الصامت الساكن الذى يلى مقطوعاً طويلاً ويكون مقطوعاً قصيراً . (المترجم) .

مع "دسته" و "چار" مع "چاره" . وكله معادل لمقطع طويل ومقطع قصير على هذه الصورة : (- ب) (١٢) .

ولكن الواضح أن المصوت القصير (أو الحركة) في كلمتي "دست" و "چار" قليل بالنسبة إلى كلمتي "دسته" و "چاره" ، ثم إن الشاعر حينما كان يستعمل كلمات النوع الأول في مقابل وزن (- ب) ، فإن نغمة الشعر كانت تتغير قليلاً ، وينتج عن نقص حرف مصوت في أصوات الشعر وقفة ، يصير الوزن على أثرها أكثر ثقلًا (بطئاً) . ولم يكن هذا التغيير إلى الدرجة التي تخرج الوزن عن القاعدة ، وتجعل الشعر منثوراً .

كذلك من الممكن أن يتبع صامتان مقطعاً طويلاً (١٣) ، ويستقر بدلاً من صامت ومصوت قصير أي مقطع قصير . مثلاً كلمة "كاست" التي وقع فيها صامتان هما (س ، ت) بعد المقطع الطويل "كا" فيحسب من ناحية الوزن مقطعاً طويلاً ومقطعاً قصيراً (- ب) ، ويتساوى مع كلمة "كاسه" الذي يتكون مقطعها الثاني من صامت (س) ومصوت قصير (كسره) .

٢ - المقطع القصير يمكن أيضاً أن يسحب أثناء القراءة ، ويحل محله مقطع طويل ، وهذا يحدث حينما يأتي المقطع القصير في آخر الكلمة أو يكون هو كلمة مستقلة . مثلاً في الشعر الآتي :

زدست كـوتـه خـود زير بارم

كه ازبالا بلندان شر مسـارم^(١٤)

(١٢) يقصد أن "الهاء" بمثابة الحركة القصيرة مع الحرف الساكن ، ونشير نحن إلى أنه قد اعتبرها من قبل حرفاً صامتاً في كلمة "كاه" ، ولم يقدم لنا هنا تفسيراً لهذا التناقض ، اللهم إلا إذا كان هدفه هو اللجوء المستمر إلى الهروب من استعمال المقطعين (ص ح ح ص ، ص ح ص ص) . (المترجم) .

(١٣) أي ص ح ح ص وهو نادر الوجود . (المترجم) .

(١٤) المعنى :

" من يدي القصيرة تحت وطأة الحمل ، أنا في خجل من طوال القامة " . (المترجم) .

تمتد أثناء القراءة كسرة بعد " ت " فى كلمة " دست " والكسرة بعد الـ " هـ " فى كلمة " كوته " ^(١٥) ، وعلى أثر ذلك ينطلق المقطع " ت - te " فى الكلمة الأولى مثل " تى " والمقطع " he - a " فى الكلمة الثانية مثل " هى " ويحسب معادلاً لمقطع طويل ^(١٦) .

الواقع أن هذا اللون من التغيير فى الشعر يمكن أن يلون نغمة الوزن الأصلية إلى حد يلون آخر؛ لأن القارئ إن لم يكن له دراية بهذه الرموز يعتقد فى نوعين من الشعر على وزن واحد، أنهما يكونان على وزنين مختلفين.

وللتدليل على ذلك نقيس بيتين للفرخى السيستانى ببيتين لسعدى . ومن غزليات " الفرخى " ^(١٧)

ياد بادآن شب كان شمسه خوبان طراز

به طرب داشت مـراتابكه بانك نماز

من چو مظلومان از سلسله نوشران

أندر آویخته زان سلسله زلف دراز ^(١٨)

اقرأ هاتين البيتين من الشعر بدقة ، وقارنهما بالبيتين التاليين من غزليات سعدى :

هرشب اندیشه دیکر کنم و رای دیگر

که من آزدست توفردابروم جای دکر

(١٥) وهى علامة الإضافة فى الكلمتين . (المترجم) .

(١٦) أى لمحاولات المؤلف المستمرة فى تجنب استعمال المقطع ص ح ص ص فى الكلمة الأولى، والمقطع ص ح ص فى الكلمة الثانية . (المترجم) .

(١٧) هو أبو الحسن على بن جولوغ ت ٤٢٩ هـ ، وهو أحد الشعراء الكبار لقصر السلطان محمود الغزنوى . " فرهنگ ادبیات " . (المترجم)

(١٨) المعنى هو :

"فلتذكر تلك الليلة التى جعلتنى صورة الأحياب المطرزة طريا حتى دخول وقت الصلاة " .

"أنا معلق بسلسلة أصحاب الضفائر الطويلة المجدة مثل المظلومين من سلسلة أنوشروان" . (المترجم) .

وامقى بودكه سر كشته عذرائى بود

منم امروز وتوئى وامق وعذراى دكر (١٩)

هذان النوعان من الشعر كلاهما على وزن واحد (٢٠) ، ولكن مثلما ترون فيهما اختلاف فى النغمات إلى الدرجة التى تجعلك تعتقد أنهما مبنيان على وزنين مختلفين . هذا الاختلاف نتيجة للحقائق نفسها التى ذكرنا بعضها منها على سبيل المثال (٢١) .

(١٩) المعنى هو :

" أصرع كل ليلة فكرة وعكسها فى أن أنجو فى الغد من قبضتك إلى مكان آخر " .

" الذى كان هائماً بعذراء كان وامق ، نحن اليوم وامق وعذراء آخران " . (المترجم) .

(٢٠) هذه الأبيات كلها بعد تقطيعنا لها من بحر " الرمل المثنى المخبون " . (المترجم) .

(٢١) يهدف المؤلف من وراء هذا كله إلى القول بأهمية مطابقة الموزون مع الميزان ، وإذا حدث تغيير فى الموزون عن الميزان الأصلى فسوف يتبعه تغيير - بالمقطع - فى الميزان ، وهذا شئ لدينا خطير يجعل موازين الشعر عرضة لأى تغيير وعرضة للخروج عن الأسس والأنظمة لأى سبب ، ويتجاوز المؤلف ذلك بأن اعتبر هذا التغيير سوف يؤدى إلى تغيير فى النغمة تجعل البعيدين عن الصنعة يتخيلون بوجود وزنين مختلفين لنوعين من الشعر على وزن واحد - حسب قوله - ومن استشهد على ذلك بالأبيات الموجودة فى المتن ، والتى نفهم منها ومن كلامه أنها تحتوى على تغييرات مقطعية فى الموزون تستتبع تغييرات فى الميزان أو توحى بذلك مثل :

(أ) كلمات : طراز ، نماز ، دراز فى عروض وضرب المجموعة الأولى تنتهى بمقطعين : طويل وقصير (- ب) بدخول " مصوت نهفته " .

(ب) كلمة : دكر . فى المجموعة الثانية تنتهى بمقطعين : قصير وطويل (ب -) .

(ج) وجود " كسره " بعد كلمات : اندیشه ، شمسه ، سلسله سر كشته ، دست . للإضافة ، حل محلها همزة الإضافة مع الكلمات المنتهية " بالهاء " فى المجموعتين فيضاف بعدها مقطع قصير (ب) .

(د) كلمات : داشت ، یاد ، كان ، والمقطع " بان " فى كلمة " خويان " عبارة عن مقطع طويل وآخر قصير (- ب) بعد دخول " مصوت نهفته " أى " المصوت الخفى " على الحرف الساكن فى آخرها .

ونحن إذ نوافقه على أهمية اختلاف النغمات وبحرها فى الوزن ، فإننا لا نوافقه على الوسيلة - فقط - للتعبير عن هذا الاختلاف ، فلنا رأينا المخالف لفكرته ، بمعنى أنه يرجع اختلاف النغمات وما يتبعها من اختلاف فى الوزن إلى تغييرات مقطعية لجأ فيها إلى التأويل والافتراض حتى يوجد مقطعاً قصيراً (ب) بعد المقاطع الطويلة (-) التى تخضع للنظام المقطعى العربى (ص ح ص ، ص ح ص ص) خاصة .

ومن له دراية بعلم العروض ، ويقرأ أبيات هاتين المجموعتين ، يجد أن اختلاف النغمات فيها يعود إلى دخول " الزحافات " على المجموعة الثانية بوزن الأولى التى ظلت تفعيلاتها كلها - باستثناء واحدة فى كل شطر - " سالمة " من أى زحاف . والزحاف نقص ، وسقوط ساكن من تفعيلة يؤدى إلى اختلاف نغمتها عن نظيرتها السالمة . هذا هو كل الموضوع . ونقوم من ناحيتنا بتطبيق ذلك عملياً على أبيات هاتين المجموعتين من خلال النظامين المقطعى والتفعيلي لترى صحة هذا القول من عدمه . نختار البيت الأول من المجموعة الأولى :

هذا النوع من الاختلافات فى نغمة الوزن يبرز على الأغلب الأساليب المختلفة للشعر . واحدة من الأمور التى تميز أسلوب شعراء خراسان عن أسلوب شعراء فارس، هى أن الخراسانيين أى شعراء القرنين الخامس والسادس العظام، كانوا هكذا يركبون الألفاظ التى مع الاستفادة من هذا النوع من الاختيارات ، تهب شعرهم نغمة قوية ومحكمة. شعراء فارس أى متغزلوا القرنين السابع والثامن العظام الذين يتقدمهم سعدى وحافظ . كانوا على خلاف الخراسانيين يجتهدون ما وسعهم الجهد حتى

=	ياد باد آن	شب ك آشم	سى ى خوين	طراز
	- - ب -	- - ب -	- - ب -	ب - ب -
	ه/ه//ه/	ه/ه//ه/	ه/ه//ه/	هه//
	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فعول
	به طرب دش	تى م راتاب	كاه بانك	ن ماز
	- - ب -	- - ب -	- - ب -	ب - ب -
	ه/ه///	ه/ه//ه/	ه/ه//ه/	هه//
	فعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فعول

وتفعيلات البيت الثانى جاءت على نفس النمط ، ومن ثم يتضح لنا أن أكثر تفعيلات هذه المجموعة ، وهى " الفرخى " جاءت على " فاعلاتن " أى الصورة " السالمة " من أى زحاف ودخول " الحذف " على العروض والضرب ، أما المجموعة الثانية فنختار منها هذا البيت :

و ام قى بو	دكه سركتش	ت ى عذرا	ء ى بود
- - ب -	- - ب -	- - ب -	- ب -
ه/ه///	ه/ه//ه/	ه/ه///	ه///
فاعلاتن	فعلاتن	فعلاتن	فعلن
م ن م رو	زوت اى وا	م ق عذرا	ى دكر
- - ب -	- ب -	- ب -	- ب -
ه/ه///	ه/ه//ه/	ه/ه///	ه///
فعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فعول

وتفعيلات البيت الآخر على هذا النمط ، ومن ثم نجد أن أكثر تفعيلات هذه المجموعة وهى " للسعدى " جاءت على " فعلاتن " أى الصورة " المخبوءة " التى نقصت ساكنها من " فاعلاتن " مع دخول " الصلم " على العروض والضرب ، فأوحى هذا بالإحساس باختلاف النغمة بين أبيات المجموعتين وهما على وزن واحد . ومن له دراية بعلم " العروض " لن يقع فى هذا الخطأ - كما يخشى خايلرى - أما من ليس له معرفة بهذا العلم فلن يحتاج إليه ولا حيلة لنا معه ، والأمركله لا يحتاج من " خايلرى " أو " نظامه " كل هذه الافتراضات والتأويلات . ويبقى أن أشير إلى أن الشعر الفارسى قد انشد على الموازين العربية العروضية " نظام الخليل " بحركاته وسكناته مع ما لديهم من تصرفات عليه ؛ فلماذا كل هذا من " خايلرى " ؟ ولماذا يسعى إلى فرض نظام على شعر انشد من البداية على نظام آخر ؟ . (المترجم) .

يجعلوا الموزون منطبقاً انطباقاً جيداً مع الميزان ، ولهذا السبب جاء شعرهم أكثر رتابة (٢٢) ونمطية (٢٣) .

ذلك الذى قلناه حول الشعراء العظام كان لمعرفة أساليبهم ، فليس من شأننا الحكم بنفى أو قبول أو بيان المقبول وغير المقبول منهم ، ولكن ينبغى ذكر هذه المسألة وهى أن بعد القرن الثامن فهذا القيد نفسه التابع للصورة الأصلية للوزن جعل نغمة الشعر الفارسي هكذا رتيبة بما يقلل من شأن الشعر، وأوجد بأوزانه الرتيبة الجالبة للنعاس أثراً مخدراً فى ذهن القراء والمستمعين . وبالتالي فقد سلب اهتمامهم تدريجياً عن المعنى . ونتيجة لذلك كله أن صار المستمعون لا يطلبون شيئاً آخر من الشعر سوى الوزن والنغمة المرتبة والنمطية التى تأتى من تركيب الكلمات المعروفة والمألوفة . ولم ينفر ذهنهم النعاس الوستنان من ابتذال المعانى والمضامين المكررة التى كانت قد بزغت فى الشعر الفارسي آلاف المرات بصورة جلية .

ويمكن استخلاص عدة نتائج من هذا البحث الطويل حول وزن الشعر الفارسي :

(٢٢) قد يبدو فى كلام المؤلف هنا عن اجتهد شعراء فارس وعلى رأسهم "سعدى" و"حافظ" فى تطبيق موزونهم على الميزان ، نوع من التناقض مع خروج شاهد "سعدى" المذكور فى المتن عن التفعيلة الأصلية للبحر "فاعلاتن" إلى الصورة "المخبوطة" "فاعلاتن" ، ولكن هذا التناقض أو الإحساس به سرعان ما يزول أن رجعنا إلى ص ٢٨ من الأصل الفارسي لهذا الكتاب ، لتجد فيه أن المؤلف يعتبر "فاعلاتن" هى أصل الوزن بما يساير منهجه القائم على أن أى تعدد فى وزن بحر من البحور يعد وزناً قائماً بذاته ويعد أصلاً ، وبالتالي فالصورة "السالة" للبحر وزن فى عرقه ، والصورة "المخبوطة" أيضاً وزن قائم بذاته ، وكذلك الصورة "المحنوفة" .. وهكذا مما جعله يعتبر أن الأوزان المستعملة فى العروض الفارسي فاقت - حسب قوله أنفاً - المائة والعشرين وزناً . (المترجم) .

(٢٣) هنا يكون للكلام معنى واعتبار - بعيداً عن فكرة تعدد الأوزان تلك التى تهدم النظام - ويكون المؤلف قد فتح بهذا الكلام باباً رائعاً لدراسة مجدية تتضافر مع الوسائل الأخرى المستخدمة لمعرفة أساليب الشعراء وأساليب مدارسهم الأدبية ، وهى الاستفادة من نغمات أوزان الأشعار فى معرفة أسلوب الشاعر وأسلوب المدرسة الأسلوبية التى ينتمى إليها ؛ فأنغام شعراء "خراسان" - حسب قول المؤلف - تمتاز بالتنوع والتعدد نتيجة تعدد التفاعيل فيعطى هذا للشعر عند شعراء خراسان نوعان القوة والاحكام ، بينما تمتاز أنغام شعراء فارس - فى رأيه - بالنمطية والرتابة والترتيب بسبب محافظتهم على مطابقة الموزون تماماً على الميزان دون تغيير أو تنويع فيعطى شعرهم نوعاً من الخفة والبشاشة والنشاط مع الرتابة أيضاً ، وهو موضوع يستحق دراسة موسعة عميقة شاملة المدارس الأدبية كلها . (المترجم) .

النتيجة الأولى هي أن ساحة أوزان الشعر الفارسي واسعة جداً، والوزن في الفارسية له أنواع متعددة ومتنوعة كل نوع من أنواعه متناسب لبيان حالة من الحالات. شاعر اليوم يلزمه أن يكون على بيته من هذه الممكنات كلها المتاحة له في اختيار الوزن لشعره ، ويستطيع أن يستفيد منها في كل موضع على أفضل وجه .

النتيجة الأخرى هي أنه في استعمال وزن من الأوزان أيضاً، فإن الشاعر ليس مجبوراً على أن يتبع قالب الأصلى اتباعاً أعمى، بل إنه إذا كان عالماً برموز هذا الفن فإنه يقدر أن يدخل ذوقه الشخصى وسليقته في استعمال كل وزن، أو يوجد تنوعاً في قالب الوزن الخاص حسب ما يقتضيه المعنى والعبارة (٢٤) . الوقفات والسكتات التي يجوز أن تحتسب في كل وزن من الأوزان ، يمكن أن تكون موضع إفادة للشاعر في مواضع مختلفة حتى يهئ بواسطتها النغمة الأنسب لشعره لأجل بيان المعنى المقصود .

وفي هذا الصدد يلزم أيضاً ذكر مثال عسى أن يوضح المطلوب . لننظر على سبيل المثال للوزن المعروف بالرباعي . تنبه جيداً إلى نغمة هذا المصراع :

كويند بهشت و حور عين خواهد بود (٢٥) .

طبقاً لإحدى القضايا التي وضحتها في هذه المقالة ؛ فقد استقر الحرف الساكن " د " في كلمة " كويند " مكان الحرف المتحرك ، وهذه النقطة توجب أن يحصل وقف قليل في نغمة هذا الشعر بعد كلمة " كويند " ، هذا الوقف متناسب مع نغمة الجملة ومعناها ، ويستعمل بموضع هذه العلامة (:) ؛ لأنه يترك المستمع في انتظار سماع حقيقة ينطق بها عامة، ويشحذ ذهنه لاهتمام أكبر بذلك القول ، هذا النوع من الوقفات حينما يوضع بإزاء الكلمة فإنه يعطيها بروزاً أكثر وأهمية أعظم .

(٢٤) نحن لا نتفق مع المؤلف في هذا القول إن كان يعنى به "الشعر العمودي" ؛ أى شعر التفعيلات الذي يستخدم نظامه قديماً وحديثاً ، لأن في ذلك خروج عن "النظام" والأساس " إلى ما يقرب الفوضى ؛ فالخروج من نظام الوزن لم يسمح به إلا في حالة "ضرورة الشعر" فقط التي يباح لها ما لا يباح لغيرها . وإن كان يعنى بهذا القول التيارات الحديثة التي دخلت على الشعر والوزن بما يسمى بـ " الشعر الحر " ؛ فهذا موضوع آخر . (المترجم) .

(٢٥) مصراع مشهور للخيام (ت ٥١٧ هـ) من رباعياته ومعناه : " يقولون إن هناك جنة وحور عين " . (المترجم) .

مثال آخر من رباعيات " العطار " (٢٦) :

بر آب روان و سبزه ای شمع طراز

می درده و توبه بشکن و چنک بساز

خوش باش . که نعره می زند آب روان

می گوید : رفتم که دگر نایم باز (٢٧)

فهو دقيق جداً في البيت الثاني لهذا الرباعي ، بعد كلمة " خوش باش " يوجد وقف قليل يفصل جملة الأمر هذه فصلاً كاملاً عما يعقبها لبيان علة الحكم، هذا الوقف له نفس القدر الذي يوجد في النغمة الطبيعية للجملة .

في المصراع الثاني لهذا البيت أيضاً وقفان : الأول بعد كلمة " كويد " الذي يترك ذهن المستمع في انتظار مقول القول، والآخر بعد كلمة " نایم " الذي يعطى هذه الكلمة وضماً تأكيدياً .

النغمة العامة لهذا المصراع المحكم والمقطع تسير أيضاً بيان النكتة في البيت التي تقوم على الحزن والأسى .

في الشعر الذي نقلناه عن " الفرخی " مثال آخر لبيان هذا المعنى . كلمة " مظلومان " في المصراع الثالث ، توضع كذلك في محل الوقف ، وعلى أثر ذلك مثلما ترون فقد تصبح تأكيداً على هذه الكلمة . (٢٨)

(٢٦) هو فريد الدين أبو حامد الشهير بالعطار ت ٦١٨ هـ حسب ترجيحنا في دراستنا له ولنظومته مصيبت نامه في رسالتنا المقدمة للحصول على الدكتوراه من جامعة القاهرة. (المترجم) .

(٢٧) معنى الرباعية :

" على الماء الجاري والخضرة المطرزة بالشمع ، قدم الخمر وحطم التوبة وهيئ اللحن " .

" فلتنهأ ! لأن الماء الجاري يصيح ويقول : لقد مضيت إلى سبيلى وإن أعود ثانية " . (المترجم) .

(٢٨) ما كتبه المؤلف هنا يشير إلى أنه دارس جيد لعلم اللغة الحديث خاصة فرع " الأصوات " ، وقد أحسن

الإفادة منه في دراسته للشعر وقضاياها، وهنا أفاد من جانب " صوتي " بحت هو : " الوقفات

والسكتات " وهي أمور صوتية ذات دلالات مختلفة وأفادات متعددة . أفاد منها المؤلف هنا في الدلالة

على تناسب النغمة مع المعنى في التوضيح، الفكرة وتبيان ما فيها من جمال .

=

والحال كما هو أيضاً في النغمة الكلية للعبارة والمصراع ، بمعنى أن الشاعر يستطيع عن طريق الإفادة من هذه الاختيارات في الوزن الواحد ، أن يهيئ نغمة سريعة وخفيفة أو بطيئة وقوية ، ويستخدم كذلك هذه النغمات المختلفة لتناسب معناه المقصود ؛ لأن وزن الشعر يعطى للمعنى الروح ويبعث فيه الحياة والقوة .

بعض من الشعراء الكبار القدامى قد صنعوا هذه الفنون عن طريق سلامة الطبع وسليقة التذوق ، ولكن شاعر اليوم ، فلا بد له أن يضع هذه الأشياء موضع إفادة عن طريق العلم والمعرفة الكاملة بدقائق أمورها ، وبهذه الوسيلة فإنه يهب وزن شعره ونغمته تناسبا وكما لا آخر .

هذه " الوقفات والسكتات " استخدمها " الأسلوب القرآني " أعظم استخدام ، بل إن بعض الآيات القرآنية لا تفهم على وجهها الصحيح بدونها ، وتشير بعض طبعات المصاحف إن لم يكن كلها إليها بعلامة صغيرة فوقها (س) حتى يراعيها القارئ أثناء القراءة الصحيحة فتحدث نغمة مختلفة للنغمات السابقة أثناء القراءة . وخير مثال لذلك قراءة قوله تعالى :

" قالوا ياويلنا من بعثتنا من مرقدنا هذا ما وعد الرحمن وصدق المرسلون " (يس آية ٥٢) . فلا بد من الوقف أو السكت بين " مرقدنا " و " هذا " وإلا صار المعنى أن الرحمن لم يعدنا بشيء وأن المرسلين لم يصدقوا وهذا مناف تماماً للمعنى المقصود . مع مراعاة الجانب الصوتي أثناء القراءة فإن اختلاف النغمة هنا يبرز الموقف ودلالته المعنوية المقصودة ، كذلك يمكن مراعاة هذه الوقفات والسكتات التي تضيف إلى وضوح المعنى عذوبة النغمة ، وسوف نبرز ذلك من جهتنا بوضع علامة ، ولتكن (/) لتحديد الوقفة وما يتبعها من نغمات مختلفة تناسب المعنى المقصود في قوله تعالى :

" قال معاذ الله / إنه ربي / أحسن مثواي / إنه لا يفلح الظالمون " (يوسف آية ٢٣) . ولقد تعرض علماء اللغة العرب المحدثون والقديما لهذه الوقفات والسكتات باعتبارها عاملاً صوتياً مؤثراً في فهم المعنى عن طريق تحديد الوجه الإعرابي الصحيح ، وبينوا عن طريق هذه الوقفات والسكتات أو حددوا بعض أبواب النحو تحديداً واضحاً مثل (باب الاختصاص) مثل قولنا :

نحن العرب ، أكرم الناس أخلاقاً .

فلقد بنوا " العرب " على الاختصاص ، وجعلوا جملة " أكرم الناس " خبراً للمبتدأ " نحن " بناء على هذا الوقف أو السكت الذي جاء بعد " العرب " مصاحباً بنوع من التلوين الموسيقي . وكذلك قدموا عن طريق هذه " الوقفات والسكتات " صنوفاً من الإعراب لقوله تعالى " ألم . ذلك الكتاب لا ريب فيه هدى للمتقين " . (البقرة آية ١ ، ٢) ومن يرغب في تفصيلات أكثر بشأنها ، فليرجع إلى كتاب « دراسات في علم اللغة » للدكتور كمال محمد بشر . القسم الثاني ص ٢٧ وما بعدها . دار المعارف بمصر ١٩٦٩ م " وقد أطلق عليها " الفواصل الصوتية " . (المترجم) .

نغمة الحروف

الأشخاص الذين يتعاملون مع الشعر وقد هيا الاستعداد الطبيعي ذهنتهم للتمتع بهذا الفن؛ فعلى الأغلب من بين عدة أشعار تحتوى على مضمون واحد أو توضح حقيقة واحدة، يشتد سرورهم بقطعة منها وسرعان ما يدعونها فى ذاكرتهم ويكررونها بلذة أكبر، بدون أن يبحثوا أو يعلموا سبب هذا الترجيح. ويرجع بعض من هؤلاء ذوى الذهن المنقب سبب هذا الرجحان بهذه الدرجة إلى أن هذا الشعر أجمل وأعذب نغمة (١) ، ولكن إذا ما سألتهم: لماذا هو عذب النغمة؟ وفى الشعر الذى كنتم به تسرون ، أى الأصوات تميلون إليها؟ وكيف تلفق وتركب فيما بينها بحيث تأتى إلى مسامعكم أكثر عنوية؟ فإنهم يعجزون عن بيان الأمور الدوقية، ولا يمكنهم ذكر سبب لها أو دليل .

النصف فقط هو الصحيح من هذه الحقيقة، ذلك لأنه فى كل حالة نفسية توجد عن طريق الفن يحدث دائماً أمران :

الأول : الأثر الفنى الذى يسبب تلك الحالة، ونحن نسميه هنا " المؤثر " .

الثانى : الانفعال الذى يحدث فى الذهن من إدراكه ويسمى بـ " الحالة " أو " التأثير " .

حقاً نحن لا نعرف ، ولا نستطيع معرفة لماذا يحدث المؤثر الفلانى فينا مثل ذلك التأثير، لماذا نشعر بمتعة من وزن أو نغمة، وينصرف ذهننا عن وزن آخر أولاً يقبل ذلك التأثير. نحن لن نعرف إطلاقاً سر هذه القضية ، ولكن ذلك الذى يمكن معرفته مهما كانت صعوبته هو أى الأجزاء التى توجد فى الأثر الفنى، وبأى ترتيب تركيب هذه الأجزاء فيما بينها بحيث تحدث تأثيراً نفسياً .

نحن نسمع الشعر ، ونشعر بالمتعة من جراء ذلك. قسم من هذه المتعة هو نتيجة إدراك معانى الشعر ، ولكن القسم الآخر يحصل من إدراك صورته . صورة الشعر هى مجموع الأصوات المنطوقة التى تصل إلى الأذن . لهذه الأصوات صفات مختلفة . إحداها على الجملة فى الشعر الفارسي هو مداها ، ويحدث وزن من تركيب وتأليف الأصوات على حسب هذه الصفة مثلما قيل فى المقالات السابقة .

(١) هذا يذكرنا بكلام " سيبويه " : " الشعر وضع للفناء والترنم " . انظر الكتاب ٢٠٦/٤ تحقيق عبد السلام هارون ، (المترجم) .

ولكن الامتداد ليس الصفة الوحيدة لهذه الأصوات ، فمن الصفات الأخرى لها الارتفاع والانخفاض (زيرويم) أو " الارتفاع " والجرس أو " الطنين " الخاص بكل صوت . (٢)

الارتفاع والانخفاض :

الارتفاع والانخفاض (زيرويم) صفة تختص بالحروف المصوتة (Voyelles) بعض من المصوتات تكون أكثر ارتفاعا وبعض منها يكون أكثر انخفاضا ، حينما نكتب المصوتات الأصلية للغة اليوم الفارسية بحسب مخارجها ، مرتبه من الحلق إلى الشفة ، تخرج هذه السلسلة :

(٣) u o a â e i

(٢) يقترب المؤلف هنا - على استحياء - من قضية " اللفظ والمعنى " ، وواضح أن "اللفظ" يعنيه في المقام الأول ، وإن كان النقاد العرب قد فهموا "اللفظ" على أنه الصياغة والتركيب أو العلاقات بين الجمل ، فقد فهمه المؤلف هنا على أنه صورة الشعر - في مقابل المعنى للشعر - ويكون عنده مجموعة أصوات منطوقة بصفات خاصة عديدة منها : الامتداد أو المدى الزمني ، الارتفاع والانخفاض ، الجرس والطنين ، وهذه الصفات تتضافر في تكوين النغمة أو الوزن ، وهي هدف أيضا عند الشاعر مثلما المعنى عنده هدف . (المترجم) .

(٣) هذا الذي يتحدث به المؤلف هنا يختص بالمصوتات أو الحركات الفارسية وقد حصرها في ستة فقط حسب نظام في عرفة . . والمصوت أو الحركة هي - حسب تعريف « دانيال جوتز » - : « صوت مجهور يخرج الهواء عند النطق به على شكل مستمر من البلعوم والقم دون أن يعترض لتدخل الأعضاء الصوتية تدخلا يمنع خروجه أو يسبب فيه احتكاكا مسموعا » (د. عبد الرحمن أيوب : أصوات اللغة ص ١٥٦ - ١٥٧) . ولقد استطاع علماء الأصوات تحديد منطقة خاصة داخل فراغ الفم يمكن أن يعترض اللسان فيها طريق الهواء دون حدوث احتكاك مسموع فتحدث ما يسمى بـ « الحركات المعيارية » Gardinal Vowels التي توصل إليها العلماء وليست مأخوذة من لغة معينة وربما يوجد بعضها في بعض اللغات وقد لا يوجد البعض الآخر . ومن ثم فهي « معايير » أو « مقاييس » عامة . وهي عبارة عن أربع حركات أساسية وخمس ثانوية ، أما الأربع الأساسية فهي وباختصار شديد :

- ١ - الحركة الأمامية الضيقة يرمز لها بـ « i » ، وتشبه في العربية كلمة (بيع) وفي الفارسية كلمة (بير ، دير) بنفس الرمز .
- ٢ - الحركة الخلفية الضيقة يرمز لها بـ « a » ، وتشبه في العربية كلمة (عام) وفي الفارسية كلمة (زر ، درد) ورمزها « â » .
- ٣ - الحركة الخلفية الضيقة يرمز لها بـ « u » ، وتشبه في العربية كلمة (فوت) وفي الفارسية كلمة (شور ، دود) بنفس الرمز .
- ٤ - الحركة الخلفية الواسعة يرمز لها بـ « a » ، وتشبه في العربية كلمة (طاب) وفي الفارسية كلمة (آب ، ماه) بنفس الرمز .

المصوتات التي في هذه السلسلة من اليسار إلى اليمين تمضي تدريجياً من الارتفاع إلى الانخفاض، يعنى المصوت u (مثلما هو في كلمة شورودود) وكذلك المصوت o^(٤) (الذى يوجد في كلمة توو بلبل) هما مصوتا الارتفاع (بم) . والمصوتان i (مثلما في كلمات بيرودير) و e (مثلما يوجد في كلمات مهر وعشق) فمهما أخفض الأصوات أما المصوتان a ، a (الأول في كلمات زورديو الثانى في كلمات مثل أب وماه) وبحسبان مصوتى وسطيين يعنى من جهة الارتفاع والانخفاض (زيرويم) في درجة وسط بينها، يمكن إدراك التأثير الذى يوجد مصموتات الارتفاع والانخفاض (زيرويم) في ذهن المستمع عن طريق الكلمات التي هي تقليد للأصوات الطبيعية Onomatopoeie في هذا النمط فإن الكلمات التي يراى بها دائماً حكاية الانخفاض (زير) توجد في مصوتين e ، i مثل :

شرشر - زرز - جيج جيج - جير جير وغيره .

وحيثما يحاكون كلمة من أصوات الارتفاع (بم) ، تستعمل فيها المصوتان o أو u مثل :

شرشر - قرقر - خرخر - هوو ، وغير ذلك .

= أما الخمس الثانوية فهي :

٥ - الحركة الأمامية نصف الضيقة ، ويرمز لها بـ « e » ، وتشبه في الإنجليزية كلمة (get) وفي الفارسية كلمة (مهر ، عشق) بنفس الرمز .

٦ - الحركة الأمامية نصف الواسعة ، ويرمز لها بـ « ع » مثل كلمة (باع) في العربية .

٧ - الحركة الخلفية نصف الضيقة ، ويرمز لها بـ « o » مثل كلمة (توم) في العربية وفي الفارسية مثل كلمة (تو ، بلبل) بنفس الرمز .

٨ - الحركة الخلفية نصف الواسعة ويرمز لها بـ « c »

٩ - الحركة المركزية أو المتوسطة ورمزها « e »

(انظر كتب أصوات اللغة المختلفة للدكتور عبد الرحمن أيوب والدكتور كمال محمد بشر والترجمة العربية لكتاب برتيل مالبرج وغير ذلك) .

ومن ذلك كله نفهم أن الفرس لديهم -حسب كلام خاتلرى- من هذه المصوتات أو الحركات المعيارية العالمية ست حركات فقط وهي حركات أو مصوتات كلها أساسية في استخدام « خاتلرى » لها ، وليس بينها حركات أو مصوتات ثانوية . وهذا ليس بغريب ، فمن اللغات - كما يقول مالبرج ص ٢٦ الترجمة العربية - ما لا يعرف سوى بعض هذه المصوتات لا كلها ، هذا إلى أن نظام اللغة الفارسية لاشك يتطلب ذلك. (المترجم) .

(٤) سقط هذا الرمز الكتابي من الصفحة الأصلية الفارسية ، ويبدو أنه سقط منها سهواً ، وقد تداركنا الأمر بكتابته هنا في المتن المترجم للنص الفارسي، وساعدنا على ذلك إدراكنا للقضية برمتها وما يعنيه المؤلف . (المترجم) .

يمكن الإفادة من معرفة هذه الخاصية للمصوتات أيضاً فى تقليد الأصوات الطبيعية وأيضاً فى بيان العواطف والمعانى ، ذلك لأننا نعلم أن هناك أصرة بين الأصوات والحالات النفسية .

مثلا حالات الوقار والعظمة والخوف والرعب والوحشة تناسبها أصوات الارتفاع (بم) ، أما بيان العواطف السريعة الشديدة مثل الشكوى والأنين والحزن أو البشاشة والنشوى والسرور فتتناسب أكثر مع أصوات الانخفاض (زير) (٥) .

وبناء على هذا ، فالشعر الذى يكثر فيه مصوتات الارتفاع (بم) يحتوى على النغمة القوية والوقورة وذات العبرة . لنقرأ هذين البيتين " لحافظ " مع الاهتمام والتركيز على هذه الملحوظة :

كنون كه درچمن آمد كل از عدم به وجود

بنفشه در قدم او نهاد سر به سجود

بنوش جام صبوحى به نالهء دف وچنك

بيوس غبغب ساقى به نغمهء نى وعود^(٦)

أما فى الشعر الذى يستخدم لبيان المعانى المثيرة للحوية والباعثة على السرور فيتناسبه مصوتات الانخفاض (زير) . وكنموذج يمكن ذكر بيتين من غزلية أخرى لـ " حافظ " ؛ لأن مضمونها يتفق مع الشعر الذى ذكرناه من قبل ، ولكن حالتها باعثة للنشاط :

رسيد مرده كه آمد بها روسبزه دميد

وظيفه كبر رسد مصر فش كل است ونبيد

(٥) هنا محاولة من المؤلف لتوظيف علم الأصوات الفيزيائى لخدمة الشعر. (المترجم)

(٦) المعنى :

" الآن وقد ظهر فى الروضة الورد من العدم إلى الوجود ، وانحنى البنفسج ساجداً تحت قدمه " .
" اشرب الخمر الصبوح مع أنين الدف والصنج ، وقبل صوت شراب الساقى على نغمة الناي والعود " .
(المترجم) .

صفير مسرغ بر آمد بط شراب جاست

فغان فتاد به بلبل نقاب كل كه كشيد^(٧)

هذان الغزلان كلاهما على وزن واحد^(٨) ، وكلاهما يوضح معنى واحداً، ولكن اختلاف المصوتات التي توجد في كلماتهما تعطى لكل واحد منها لحناً منفصلاً بحيث يحدث في المستمع تأثيرات متفاوتة^(٩) .

(٧) المعنى :

"وصلت البشرى لأن الربيع قد حل والخضرة تفتحت، وصل موزع الوجبات ومصرفها الورد والنبذ" .

"ارتفع صفير الطيور أين الشراب الصراح، وقد صاح في البلبل: من سحب نقاب الورد" . (المترجم)

(٨) كلاهما من بحر "الرجز المخبون" أى على "مفاعلن" . (المترجم).

(٩) منهج رائع وجميل ذلك الذى يقوم به المؤلف هنا على أبيات "حافظ" بمجموعتيها، ونرى أنه - أى المؤلف -

يبدع حينما ينغرس فى القضايا العلمية التى يبتعد فيها عن المجالات الشعورية والعصبية، ومن هنا فإن

هذا المنهج محاولة طيبة لتذوق الشعر عن طريق "علم الأصوات"؛ فقد استعان بالنغمة المسماة بالارتفاع

والانخفاض (أى الزير واليم) فى ذلك استعانة طيبة وتستحق الاهتمام سواء أقبلناها أم رددناها، لكنها

تمثل له منهجاً ارتضاه واقتنع به ويحاول تطبيقه مكتفياً بإلقاء الفكرة فقط دون تفصيل لها شأنه فى ذلك

شأن كبار الأساتذة كل فى مجال تخصصه .

"خانلرى" وهو أحد علماء اللغة فى إيران فى العصر الحديث ، فقد اهتم "بعلم الأصوات" الذى وضعه

علماء اللغة المحدثين فى مقدمة مستويات اللغة : (أصوات ، صرف ، نحو، معاجم، دلالة) على هذا الترتيب .

ولقد أدرك " خانلرى " أهمية (علم الأصوات) وحاول توظيفه لخدمة الشعر، ولهذا كان له أن يفيد من

أصوات الارتفاع والانخفاض (بم وزير) فى الوقوف على النغمة التى تحدثها فى الشعر وفهم معانيه من

خلالها، كما فعل هنا ؛ إذا استنتج أن أصوات الارتفاع (بم) u, o, a تناسب النغمة الوقورة القوية وما

بها من موضوعات شعرية ملائمة لها ، وذلك فى المجموعة الأولى من أبيات "حافظ" ، وأن أصوات الانخفاض

(زير) $\bar{e}, \bar{o}, \bar{a}$ تناسب النغمة الخفيفة السريعة الباشة وما بها من موضوعات مثيرة للحياة والباعثة على

السرور فى المجموعة الثانية .

ولنحاول - من عندنا جاهدين - تطبيق هذا المنهج على أبيات المجموعتين من الشعر اللتين استشهد

بهما لـ "حافظ" كالتالى :

أولاً : فى المجموعة الأولى الأصوات : (أصوات الارتفاع) :

١ - صوت « u » وهو قمة الارتفاع يوجد فى المقطع الأخير من كلمات : كتون ، وجود ، بنوش ،

صباحى ، ببوس ، وعود ، واو العطف بين دف وچنك، واو العطف بين نى وعود .

٢ - صوت « o » وهو الدرجة التالية للارتفاع بعد الصوت السابق ، ويوجد فى أصوات : النون فى

(كتون) ، الكاف فى (كل) ، الجيم فى (سجد) ، النون فى (بنوش) ، والباء فى (صباحى)

والدال فى (دف) خاصة نطقها العربى، الباء الثانية فى (ببوس) .

جرس الحروف :

لكل حرف من الحروف الصامتة Consonnes جرس Timbre خاص ، وهي الصفة نفسها التي تحدد وتميز تلك الحروف بعضها عن بعضها الآخر. هذه الأجراس أيضاً لكل واحد منها أثر خاص في ذهن المستمع . من أجل إدراك هذا التأثير يلزم أولاً تصنيف هذه الحروف الصامتة على حسب الكيفية ومحل أدائها إلى طبقات .

يمكن تحديد عدة مجموعات أصلية في الحروف الصامتة ، وهي عبارة عن :

١ - الحروف الانفجارية (١٠) التي يقفل في نطقها مجرى الهواء كلية وينفتح فجأة ، ويؤدي الحرف مع خروج الهواء ، وهذه الحروف على ترتيب مخارجها من الحلق حتى الشفة في اللغة الفارسية على هذا النحو :

ق - ك - ك - ت - د - ب - پ .

= ٢ - صوت « a » وهو أقل درجات الارتفاع ، ويوجد في حرف المد في كلمة (آمد) وفي كلمة (در) والمقطع الأخير من كلمة (نهاد) وكلمة (جام) وكلمة (ناله) .
ثانياً : من المجموعة الثانية الأصوات : (أصوات الانخفاض) :

٤ - صوت (â) وهو أقل درجات الانخفاض ، ويوجد في حروف الراء من (رسيد) ، الباء في (بهار) ، السين في (سبزه) ، الدال في (دميد) ، الواو في (وظيفه) ، الكاف في (أكر) ، السين في (برسد) ، الميم والفاء في (مصرفش) ، السين في (است) ، النون في (نبيذ) ، الصاد في (صفير) ، الباء في (بر) ، الشين في (شراب) ، الكاف في (كشيد) .

٥ - صوت « e » وهو الدرجة التالية للانخفاض ، ويوجد في حروف الدال في (مژده) ، الكاف في (كه) ، المقطع الأخير (سبزه) و (وظيفه) المقطع المتوسط في (مصرفش) ، المقطع الأخير في (صفير) وفي حروف: الباء في (به) ، النون في (نقاب) ، الكاف في (كه) .

٦ - صوت « i » قمة درجات الانخفاض ، ويوجد في حرف : الياء في كلمات : رسيد ، دميد ، وظيفة ، نبيذ ، صفير ، كشيد .

ومن ذلك كله نرى أن المجموعة الأولى التي نتحدث أبحاثها عن الوجود والعدم والأنين والنأي والعود والدف والصنج، ناسبها - حسب قول المؤلف - أصوات الارتفاع : u.o.a فكثرت فيها. والمجموعة الثانية التي نتحدث أبحاثها عن البشري والسعادة والنبيذ والخضرة والطيور والورود ناسبها أصوات الانخفاض: a,e,i فكثرت فيها، ولهذا الموضوع بالذات حديث في الجزء الخاص بالدراسة ويمكن الرجوع إليه. (المترجم) .

(١٠) المصطلح الفارسي هو (انسدادی) وفضلنا اختيار في ترجمته مصطلح " انفجاري " من بين مصطلحات أخرى مثلاً : شدة ، وانغلاق . (المترجم) .

٢ - الحروف الاحتكاكية ^(١١) التي لا يقلل في أدائها مجرى الهواء ، ولكنه يضغط ويضيق ، ومرور الهواء من هذا المكان الضيق يخرج صوتاً محتكاً بحيث تسمع منه أيضاً الأصوات الصامتة .

يمكن تقسيم هذه المجموعة من الحروف نفسها إلى عدة مجموعات ، من ذلك جملة :

(أ) حروف احتكاكية ^(١٢) مثل : ه - خ - ش - ژ - س - ز - ف - و .

(ب) حروف جارية (سيالة) ^(١٣) مثل : ل - ر .

(ج) حروف غنة ^(١٤) ، أي الحروف التي أثناء أدائها ينعطف نصف من النفس في

الأنف ^(١٥) ، ويمتزج الصوت الأنفي بالصوت الأصلي ، مثل : ن ، م .

كل مجموعة من هذه الحروف تترك في الذهن تأثيراً خاصاً ، ويمكن إدراك هذه الحقيقة أيضاً مع مطالعة الكلمات التي تحاكي الأصوات الطبيعية . مثلاً كل أسماء الأصوات التي تبين أصواتاً مكررة وممتدة . تختم بحرف " ر " مثل : شرشر - قرقر - خرخر - كر كر - زرز - عرع .

تستعمل حروف " ك - ق " في بيان الأصوات المتقطعة :

وق وق ، تق تق ، نق نق ، هق هق ، ترقق ترق ، تك تك ، جيك جيك .

تركيب الحرفين " نك " في محاكاة الأصوات الطنين :

(١١) المصطلح الفارسي هو (انقباضى) وفضلنا اختيار في ترجمته مصطلح (احتكاكى) من بين مصطلحات : رخو ، انطلقى ، (المترجم) .

(١٢) المصطلح الفارسي هو (سايشى) مثل (انقباضى) بمعنى احتكاكى ، ونرى أن المؤلف قد توسع في مفهوم " احتكاكى " وهي التي تقابل الحروف الانفجارية بحيث تشمل عنده كل صوت ليس انفجارياً سواء أكانت فموية أم أنفية أم جانبية أم ترددية . (المترجم) .

(١٣) ترجمة المصطلح الفارسي (روان) ، وكان المؤلف موقفاً في اختيار هذا المصطلح أو هذه التسمية وهي تسمية عالمية - مع ترجمتها العربية - للمصطلح Liquide ، وقد سماها البعض بالحروف المائعة ، وهي ترجمة شائعة ومطابقة للمصطلح نفسه . (المترجم) .

(١٤) أحياناً تسمى بالحروف الأنفية نسبة إلى مخرجها وهو الأنف . (المترجم) .

(١٥) بسبب أن اللهاة تكون معلقة أثناء النطق ويبقى ممر الهواء مفتوحاً إلى فراغ الأنف . (المترجم) .

ونك ونك ، دنك دنك ، جينك جينك ، زلنك وزولنك

صوت " ل " من الاصوات التي تحاكي شرب الماء (١٦) .

(١٦) المؤلف يتعرض هنا لمحاولة أثبتت من قبل ، وهي تأثير الأصوات في توليد المعاني عن طريق محاكاة أصوات الطبيعة ، ولقد تحدث "ستيفن أولمان" عن تلك المحاولات تحت عنوان "التقليدية - conventionality مع إضافات مترجم كتابه "نور الكلمة في اللغة" (د. كمال بشر) إضافات من التراث العربي، ويعرف "التقليدية" بأنها مرحلة جماعية متفقة تلي مرحلة الابتكار أو التوليد وهذا التوليد ، على أنواع ثلاثة : صوتي - تحوي - معنوي .

وما أتى به المؤلف هنا أقرب إلى " التوليد الصوتي " الذي يطلق عليه " محاكاة الأصوات " التي تناولها اللغويون العرب بالدراسة مثل ما رواه " ابن جني " في (الخصائص ٤٦/١ - ٤٧ . تحقيق محمد علي النجار، القاهرة ١٩٥٥) من أن بعض اللغويين يرى أن أصل اللغات كلها إنما هو من الأصوات المسموعة كدوي الريح وحنين الرعد وخرير الماء ونهيق الحمار ونعيق الغراب وصهيل الفرس ونزيب الظبي ، ونحو ذلك ، ثم ولدت اللغات عن ذلك فيما بعد .

وفي كل اللغات عدد من الألفاظ تحاكي أصواتها أصوات المدلول مثل قهقهة للضحك ، وقعقع لصوت السيف ، وقرقر لصوت البطن ، وقوق لصوت الدجاج .. إلخ . وقد قال " البحتري " يصف ذئباً يعض على أنيابه ويقضضها من شدة الجوع :

تقضض عضلا في أسرتها الردي كقضض المرقور أرعده البرد

وفي العربية أيضاً استخدام حرف "القاف" للقطع مثل : قط ، قطف، قضم ، وصوت "الخاء" للخضم ، ولابن سينا رسالة عن " أسباب حدوث الحروف " ربط فيها بين أصوات اللغة وأصوات الطبيعة ؛ فالشين مثلاً في رأيه تسمع عن "تشيش الرطوبات وعن نفوذ الرطوبات في خلل أجسام يابسة نفوذا بقوة" (نقلاً عن الرمز والرمزية ص ٣٦٦) .

وفي الخصائص لابن جني ١٥٨/٢ " خضم وقضم ؛ فالخضم لأكل الرطب كالبطيخ والقثاء وما كان نحوهما من المأكول والرطب ، والقضم للصلب اليابس ، نحو قضمت الدابة شعيرها... ونحو ذلك - فاختاروا الخاء لرخاوتها للرطب والقاف لصلابتها لليابس ، حنو المسموع الأصوات على محسوس الأحداث ، ومن ذلك قولهم : النضح للماء ونحوه ، والنضخ أقوى من النضح ، قال الله سبحانه : " فيهما عينان نضاختان " فجعلوا الحاء - لرقنتها - للماء الضعيف ، والخاء - لغلظتها - لما هو أقوى منه .

وقريب من ذلك ما قام به " سليم البستاني " حين ربط بين موضوع القصيدة وحرف القافية فقال: "إن القاف قد تجود في الشدة والحرب، والدال في الفخر والحماسة، والميم واللام في الوصف والخير، والباء والراء في الغزل والنسيب في الغزل ، وإنما هو قول إجمالي إن صح من باب التغليب؛ فلا يصح من باب الإطلاق." (سليم البستاني : مقدمة ترجمته للإلياذة ص ٩٧ . نقلاً عن : النقد الأدبي الحديث ص ٤٤٣) .

وكان لهذه القضية وجود قديم في الآداب العالمية . فيقول د . إبراهيم أنيس في دلالة الألفاظ ص ٥٩ : " كان سقراط في محاوراته يمتنى النفس بتلك اللغة المثالية التي تربط بين ألفاظها ومدلولاتها ربطاً طبيعياً ذاتياً كذلك الألفاظ المشتقة من أصوات الطبيعة من حفيف وخرير وزفير . (المترجم) .

قل وقل - دل ودل .

هذه عدة ملحوظات ذكرناها فقط على سبيل المثال ، وفي هذا الباب حقائق قولية كثيرة وأمثلة عديدة يمكن أن تذكر، ولكن هذه الموضع ليس مجالاً لذلك .

الآن ينبغي ذكر هذه الملحوظة المهمة وهي أن تأثير هذه الحروف في الأذن محسوس بالوقت فقط ؛ لأن معنى الكلمة الشاملة لها أيضاً يتناسب مع ذلك التأثير ، وينبغي الاهتمام بهذه الحقيقة أيضاً في ارتفاع الأصوات وانخفاضها ، وأيضاً في جرس الحروف الصامتة .

بناء على هذا حينما، لا يكون لمعنى الكلمة علاقة بهذا اللون من التأثير، فلا يمكن أن يتوقع أن يهتم به ذهن المستمع. مثلاً كلمة " طاق " على الرغم من أنها منتهية بحرف " ق " ، فلا يوجد تصور الانقطاع والتمزق في الذهن، وكلمة " شمشير " ؛ فمع وجود حرف " الراء " في آخرها، فإنها لا تذكر المستمع إطلاقاً بالتكرار والدوام ، ولكن الشاعر على الأغلب يراعى هذه الحقائق عند اختيار الألفاظ دون انتباه لذلك، ويختار في هذا الطريق لبيان المعنى الواحد كلمة واحدة من بين الكلمات المترادفة ؛ لأن صوت تلك الحروف يكون أكثر تناسباً أيضاً مع الحالة التي يكون عليها الشاعر، أو يرغب في أن يوجد لها في ذهن المستمع. مثلاً هناك أربع كلمات على معنى واحد " غريو، فرياد، نعره، بانك " أو على الأقل معاني هذه الكلمات الأربع متقاربة فيما بينها إلى حد بعيد (١٧) ؛ لأنه يستطيع أن يستخدم كلمة مكان أخرى . والشاعر في اختياره واحدة منها، عليه أن يهتم ، بالإضافة إلى المعنى الدقيق والخضوع للوزن، بأصوات كل كلمة ومدى تناسبها وارتباطها مع موضع بيانه . ومراعاة هذه القضية دائماً يزيد من قوة تأثير كلامه وشدته .

(١٧) أدرك المؤلف هنا بحساسية فائقة مشكلة " الترادف " و " أشباه الترادف " بكلامه هذا ؛ لأن هذه القضية شغلت الباحثين زمناً ، وانقسموا حيالها إلى مؤيد لوجود " الترادف " في اللغة ومعارض لذلك ممن يرون أن الوجود " أشباه ترادف " أو " أنصاف ترادف " ، وأنه يوجد فروق بين معاني الكلمات المتصور أنها مترادفة، ويمكن الرجوع في هذه القضية إلى (المزهري للسيوطي ، وستيفن أولمان في دور الكلمة ، وتعليقات المترجم د. كمال بشر عليه ، د . أنيس .. إلخ) . . وهنا نلاحظ أنه توجد فروق في المعاني بين هذه الكلمات الأربعة فمثلاً بانك : الصوت نفسه أو الغناء ، غريو : صياح عن غضب أو لغط ، نعره : صراخ ، فرياد : شكوى ، نداء : صوت مرتفع ، ولهذا فالمؤلف قد وفق في حديثه هنا . (المترجم) .

توافق الحروف :

ولكن علاوة على التأثير الخاص الذى يحدثه كل حرف من هذه الحروف المصوتة والصامتة فى ذهن المستمع ؛ فإن كيفية تركيب ورعاية تناسب ذلك كله مع بعضه البعض فى غاية الأهمية أيضاً . الذهن يشعر بالمتعة دائماً من سماع الأصوات المتشابهة أو المتقاربة .

" القافية " عبارة عن تكرار حرف واحد فى موضع خاص فى آخر الشعر؛ ولكن دائماً وفى كل اللغات لا توجد القافية بهذه الصورة التى نحن عليها فى اللغة الفارسية. يوجد بدلاً منها فى شعر بعض اللغات (مثل الإنجليزية القديمة) نغمة الحروف كذلك ، وهى عبارة عن تكرار حرف أو عدة حروف صامتة فى داخل كل مصراع .

فى الشعر الفارسي القافية موجودة دائماً، ولكن الشعراء المهرة بالإضافة إليها فإنهم يراعون أيضاً نغمة الحروف الأخرى للشعر، ويهيئون بهذه الوسيلة شعرهم بجاذبية أكثر وجمال أعظم ، ويمكن إدراك أفضل الأمثلة على هذه الصنعة من شعر " حافظ " .

هذا الشاعر الماهر يهتم غالباً بأصوات شعره ويختار الكلمات عن طريق هذا الاهتمام^(١٨) . تأمل على سبيل المثال فى هذا الشعر، أى مهارة ركب بها الشاعر حرف "ش" مع حروف " ر " ، " م " ، " ن " ، وأى نغمة عذبة جميلة تنبع من ثنانيا ذلك كله :

(١٨) وهذا هو ما كان يفعله الشاعر الفرنسي " مالارميه " فيما اقتبسه عنه " هنرى بريمون " .
Et les fruits passeront la promesse de fleurs.

أى : " والثمار تفى بوعد الأزهار " .
لنر أن الموسيقى تعنى أكثر من مجرد تنظيم الأصوات وترتيبها ترتيباً إيقاعياً يتحلى فى تكرار صوتى " f " و " p " وفى نظام الحركات المعقد الذى حققه الشاعر فى هذا النموذج . إن هذا النظام الصوتى فى الواقع جزء من جاذبية البيت ، ولكنه ليس كل شئ فخلفه جوهر موسيقى غير منظور هو سر جماله وإيحائه . (نقلًا عن الرمز والرمزية ص ١٣٠) . وربما تأثر (خاتلرى) بذلك وأفاد منه فى منهجه هذا الذى يحاول تطبيقه على شعر "حافظ" والفكرة بينهما متقاربة . (المترجم) .

شهرء شهر مشوتاننهم سردركوه

شورشيرين منماتانكنى فرهادم^(١٩)

أو هذا الشعر الذى تتوافر فيه حروف "ش" و "س" ، ويربط بينها
المصوت "لا" (٢٠) :

من دوستدار روى خوش وموى دلکشم

مدهوش چشم مست صاف بى غشم^(٢١)

فى شعر آخر يصنع مع حرفى "ج" و "ن" نغمة :

جان بى جمال جانان نوق جنان ندارد ...^(٢٢)

أحياناً يركب الـ "ر" و "ل" وهى حروف ناعمة ومائعة مع حروف "س"
و "ز" التى تطلق صفيراً :

سلسلهء زلف دوست حلقهء هم بلاست

هر كه در اين حلقه نيست غافل از اين ماجراست^(٢٣)

(١٩) المعنى :

" لا تفضح أمرى فى المدينة حتى لا أختبئ بالجبل ، لا تبتدى ثورة "شيرين" حتى لا تجعلنى "فرهاد" .
(المترجم) .

(٢٠) وهو كما أشرنا من قبل قمة الارتفاع (بم) فى نغمة الصوت، ويمثله فى هذا البيت، موضع الاستشهاد -
كلمات : دوستدار - روى - خوش - موى - مدهوش . (المترجم) .

(٢١) المعنى:

" أنا المحب للوجه الحسن والشعر الأسمر، أنا المدهوش من العين الثملة والخمر النقية الصافية" . (المترجم) .

(٢٢) المعنى :

" الروح المحرومة من جمال الأحباب لا تشعر بمتعة الجنان " ... (المترجم) .

(٢٣) المعنى :

" سلسلة تجعيدة المحبوب هى حلقة شراك البلاء ، كل من لا يكون فى هذه الحلقة فهو غافل عن
المصير" . (المترجم) .

هذه الصناعات هي التي جعلت شعر "حافظ" على هذه الصورة من الجاذبية والجمال ؛ لأنها أعطته التفوق على كل شعراء الغزل الفرس ، وألقت بأقواله فى ذهن الخاصة والعامة (٢٤) .

فى الأدب الفارسى وحتى الآن لم يهتم أحد بهذه الملاحظات ، ولهذا السبب فإن ما يجب أن يقال فى هذا الباب كثير ، ولكن نحن نعلم أن القارئ اليوم عاجز وله حوصلة ضيقة ودائم السؤال متى سينتهى هذا البحث .

وقبل أن ننهى الحديث عن "موسيقى الألفاظ" ، فإنه يجدر الإشارة إلى هذه الموضوع ، وهو أنه مع كل تنوع يكون للفظ فى أصواته والإفادات التى يمكن أن تسهم فى إيجاد موسيقى الألفاظ من صفات هذه الأصوات؛ فمما لا شك فيه أن الموسيقى واقع أوسع وأكثر تنوعاً منها ألف مرة ، ولكن لا ينبغي توقع أن الشاعر ، على الرغم من أنه فنان وماهر، يستطيع بواسطة تركيب الألفاظ أن يوجد نغمة بجمال وجاذبية القطع الموسيقية. ولكن ينبغي الاهتمام بهذه الحقيقة أيضاً ، وهى أن الوزن ونغمة الألفاظ أمر فرعى فى الشعر ، وتحدث لأجل تكملة تأثير كلمة التى يكون عملها الأصلي هو استدعاء المعانى موضع الاستفادة . النغمة الموسيقية أكمل وأجمل ، أما أصواتها فإنها لا تحكى عن معانى خاصة .

وضع مجموعة من الشعراء الفرنسيين سنة ١٩٤٧م أساس أسلوب جديد فى الشعر وسموه (Lettrisme) أى المناصرون لأصالة الحروف .

ونشروا فى مجلة (Fontaine) رسالة شرح لأسلوبهم ، وكان حاصل بحثهم ودعوتهم أن الشعر هو موسيقى الألفاظ ، ويجب على الشاعر أيضاً أن يصرف كل همه ويقصره على ذلك فقط ؛ لأنه من تركيب الحروف تظهر نغمة جميلة وجذابة ، وحينما

(٢٤) هذه الأمور التى أثارها المؤلف أمور نوقية يحتمل تخضع للذوق الفردى ، ولا توجد قواعد معينة تحكمها إلا ما القاعدة التى تجمع مثلاً بين حرفى "ش" ، "م" وتستحسن ذلك ، أو بين "ج" و"ن" وكل حرف من هذه الحروف من مخرج مختلف ومتباعد، اللهم إلا إذا كان يقتدى "باين دريد" فى "الجمهرة" فيما نقله عنه "السيوطى" : قال ابن دريد فى الجمهرة : اعلم أن الحروف إذا تقاربت مخارجها كانت أثقل على اللسان منها إذا تباعدت؛ لأنك إذا استعملت اللسان فى حروف الحلق دون حروف الفم ودون حروف الذلاقة كلفته جرساً واحداً وحركات مختلفة " (انظر: السيوطى وعبد الرحمن جلال الدين: المزهرة فى علوم اللغة وأنواعها . الجزء الأول، بتحقيق محمد أحمد جاد المولى وآخرين ص ١٩١، الطبعة الثانية، دار إحياء الكتب العربية) ، (المترجم) .

يمنع من ذلك مراعاة معانى الألفاظ ، فإن يد الشاعر تبحث فى تركيب الحروف. وفضلاً عن ذلك، لو وفق شاعر فى إيجاد شعر عذب النغمة مع مراعاة المعنى ، فإن ذلك الفن والجمال يزول دفعة واحدة فى نقله إلى لغة أخرى ، وبناء (٢٥) على ذلك ينبغى رفع قيد المعنى عن الألفاظ ، ولابد من الاجتهاد فى ذلك ؛ لأن الشعر يأتى إلى الوجود فقط بواسطة اختيار الأصوات المنطوقة المتناسبة التى تحدث نغماتها ذلك التأثير المطلوب فى ذهن المستمع .

من المعتقد أن هذا الأسلوب لم يجد اتباعاً كثيراً ، ولم يفصل بين بدايته ونهايته عدة أزمنة ، ثم إنه ليس هناك حاجة لأن نهتم برد دعواهم ، ولكن لأجل إنارة ذهن القراء ينبغى ذكر هذا القدر ، وهو إذا لم تعبر الألفاظ عن المعانى فمهما تستعمل الصنعة فى تركيبها ، فلن يكون لها قيمة ، وإذا كانت النغمة فقط هى الهدف فهنا يجب أن نلجأ إلى الموسيقى ؛ فهى التى تستطيع أن تنهض بهذا المقصود كما نريده .

(٢٥) تناولنا هذه القضية بالتفصيل فى الجزء الخامس بالدراسة ويمكن الرجوع إليها. (المترجم) .

قلب الشعر

يسمى الشكل الذى يقبله كل قطعة شعر، من حيث عدد المصاريح وانقسامها إلى عدة مجموعات وترتيب القوافى بـ "قالب الشعر" والقوالب التى راجت كثيراً فى الشعر الفارسى القديم معدودة، وكما نعلم فإن هذه القوالب عبارة عن: القصيدة والغزل والقطعة والمسمط (بأنواعه) والترجيع بند والتركيب بند والمثنوى والرباعى والدوبيت والمستزاد .

ومن هذا كله؛ فالقصيدة والغزل والقطعة صورة واحدة ، والاختلاف بينها ينحصر فقط فى عدد الأبيات (١) . القافية واحدة فى هذه القوالب ، وكل بند له بيت واحد أو مصراعان يكون الأول حراً والثانى مقفى، ماعدا هذا فإنه يلزم فى القصيدة والغزل القافية لمصراعى البيت الأول أيضاً .

القصيدة أقدم قالب شعري عربى وأكثر رواجاً، وهى موجودة أيضاً فى الفارسية الدرية فى أول نماذج الشعر التى وصلت إلينا (٢) .

التغزل ، أى الأشعار التى تكون قد أنشدت فى بيان الحالات والعواطف، كان فى البداية مقدمة للقصيدة ، وعقب ذلك أهتم الشاعر ببيان مقصوده من مدح أو ذم وشرح الأحداث التاريخية وغير ذلك ، وفيما بعد أخذ هذا القسم من القصيدة صورة مستقلة وأتى الغزل إلى الوجود لأن مضمونه ومعناه كان منحصراً فى بيان الإحساسات ، وقاله أيضاً لا يفترق عن القصيدة إلا فى عدد الأبيات (٣) .

(١) هذا على التقريب ، إذ توجد اختلافات أخرى مثل وجود مقدمة للقصيدة وكذلك تصريح مطلعها وبيت التخلص . مع اختلاف الموضع بين هذه الأشكال الثلاثة . (المترجم) .

(٢) انتقل نظام القصيدة من العربية إلى الفارسية، بموسيقاها من التزام قافية واحدة فى القصيدة كلها، وبموضوعاتها الغنائية من مدح وهجاء وحماسة وغزل وتصوف وما إليها. وانتقال جنس القصيدة إلى الفارسية من العربية بقالبها الفنى قد يسر التأثير العربى ، لا فى موضوعات القصيدة فحسب، بل كذلك فى الأخيلة والصور وبناء القصيدة العام كعهدنا بها فى أدبنا القديم ثم فى الألفاظ والكلمات والتراكيب العربية . (انظر د. فهمى هلال : مقدمته على المختارات ص ١٤) (المترجم) .

(٣) استخدم المؤلف هنا لفظ " تغزل " إشارة إلى أن " التغزل " كان يطلق على المقدمة الغزلية للقصيدة المدحية فقط وسمى بعد ذلك " غزلاً " .

ويقول " زين العابدين مؤتمن " : تحول شعر فارسى ص ٢٠٩ وما بعدها جاب سوم . تهران ١٢٥٥ هـ : " اعتباراً من القرن الخامس الهجرى أخذ الغزل يظهر جنساً أدبياً لدى الشعراء الفرس بعد أن كان فى الفترات السابقة على هذه الفترة مجرد مقدمات أو مطالع لقصائد الشعراء المدحية فقط وهو ما يحلو للبعض أن يسميه " تغزلاً " . (المترجم) .

المثنوى ، أى الشعر الذى يكون كل بيت فيه مستقلاً بذاته ، وكل مصراعين له على قافية واحدة ، راج عند الفرس من القدم ، وكان يستعمل بكثرة فى المنظومات المفصلة. أقدم النماذج التى شوهدت فى الأدب الفارسى لهذا القالب كانت لأبى شكور البلخى ، وهو مثنوى "أفرين نامه" الذى أنشد فى حدود سنة ٣٣٦ هـ (٤) . والظاهر أن هذا القالب مختص بالشعر الفارسى، ولم يلق رواجاً أو شيوعاً فى الشعر العربى على الرغم من استعماله أحياناً (٥) .

الرباعى والدوبيت الذى يتركب من أربعة مصاريع ، ومن الضروري أن تكون مصاريعه الأول والثانى والرابع على قافية واحدة دائماً (٦) هو أيضاً من القوالب الخاصة باللغة الفارسية ، وينقلون خرافة حول كيفية إبداعه (٧) ، واقتبس هذا القالب فى الشعر العربى من الفارسية ، ولم يلق رواجاً فى تلك اللغة .

(٤) مكر ملحوظة تبديها: إذا كان فن المثنوى قد ظهر عند الفرس بعد الاسلام وتعد منظومة "أفرين نامه" سنة ٣٣٦ هـ أولى نماذجها ، وإذا كان فن القصيد موجوداً عند العرب قبل الإسلام ، أفلا يحتمل أن يكون الفرس قد استفادوا فى تكوين هذا الفن من مطالع القصائد العربية المصرفة ؛ لأن كل بيت من المثنوى إن هو إلا مطلع قصيدة مصرع، ثم برع الفرس فى استعماله بعد ذلك لأنه مناسب لأنواقهم، وغير مناسب للطبيعة العربية المحبة للقوافى وقيودها بشغف بالغ ؛ لأنها تبرز شاعريتهم وتثير فيهم نزعة التفاخر بالقدرة عليها. ويؤكد ذلك قول د. إبراهيم الشواربى - فى كتاب "حافظ الشيرازى ، شاعر الغزل والغناء فى إيران ص ٢٦٨ ، مصر ١٩٤٤م - إذ يرى أنه من الجائز أن يكون الشعر المزدوج قد نشأ فى الشعر العربى كمحاكاة لمطالع القصائد والأبيات المصرفة فى أثنائها ، ومحاكاة لمشطور الرجز مع تغيير فى الروى فى شطرين بعد شطرين " . (الترجم) .

(٥) عرف هذا الفن عند العرب باسم "المزدوج" وأشهره "ألفية ابن مالك" "أرجوزة ذات الأمثال لأبى العتاهية" . وفى الفهرست لابن النديم ص ١٦٣ طبعة القاهرة : أن عبد الرحمن الرقاش المعروف بأبان اللاحقى كان ولوعاً بالمسقط والمزدوج من الشعر . (الترجم) .

(٦) اكتفى المؤلف بذكر الحالة المشهورة لهذا الفن التى تعرف "بالخصى" مستخدماً كلمة "هميشه" أى "دائماً" بينما لهذا الفن حالة أخرى لا تخفى على أحد تقف فيها كل مصاريع الرباعى الأربعة وتعرف "بالكامل" وإن كانت قليلة الاستخدام. يجب أن يكون وزن الرباعى أو الدوبيت من الأوزان المستخرجة من بحر الهزج وبشجرتيه "الأخرب" و "الأخرم" بأوزانها الأربعة والعشرين، ويسمى الرباعى "بالدوبيت" و"الترانه" و"جهاريبتى" و "جهاركانى" . (الترجم) .

(٧) يشير المؤلف هنا إلى الرواية المشهورة المذكورة فى "المعجم فى معايير أشعار العجم" ص ١٢ عن نشأة هذا الفن على يدى "الرودىكى" عندما مر على صبية تلعب "بالجوز"؛ فألقى غلام بجوزته فى الحفرة، وأخذ يصيح : "غلطان غلطان همى رود تابن كو . أى . ظلت تتدحرج تتدحرج حتى هوت فى قاع الحفرة" . =

أما المسمط فهو شعر يقسم إلى عدة بنود ، وفى كل بند تكون فيه كل المصاريح باستثناء المصراع الأخير على قافية واحدة ، بينما المصاريح الأخرى التى تصل بنود المسمط المختلفة فيما بينها لها كلها قافية واحدة ومستقلة يسمون المسمط على حسب عدد مصاريح كل بند بأسماء الخمس والمسدس والمثمن وغير ذلك ، ويعتبر الشاعر " منوچهرى " ^(٨) أكثر الشعراء وأفضلهم استعمالاً لهذا القالب فى الشعر الفارسي القديم ^(٩) .

يشكل الترجيع بند والتركيب بند من القطع المختلفة ؛ لأن عدد أبياته ليس ثابتاً ومحدداً ، ويبقى مستقلاً بالغزليات ؛ لأنها تنشد كلها على وزن واحد ، والذي يوصل هذه القطعات بعضها ببعض بيت يأتى آخر كل غزل من الغزليات على قافية منفصلة. هذا البيت يتكرر بعينه فى الترجيع بند ويتغير فى التركيب بند ^(١٠) .

فى هذه القوالب التى ذكرت ، من الضرورى أن تكون كل المصاريح على قياس واحد ، وتكون متساوية فيما بينها ، بمعنى أنه لا يحدث تغيير فى أبنية وزنها ، ولا يجوز أن يحدث اختلاف وتفاوت بينها من حيث القصر والطول ^(١١) .

القالب الوحيد فى الشعر القديم الذى يوجد بمصاريح غير متساوية يسمى بالمستزاد ، المستزاد شعر يكون فيه المصراع أو البيت على وزن عادى ومستعمل ، وفى عقبه مصراع أو مصراعان قصيران ؛ لأنه من جهة الوزن معادل للقطعة الأولى أو آخر مصراع عادى . أقدم شعر فارسي يرى فى هذا القالب من أواخر القرن الخامس

= فأعجب بها الرودكى وظل يعالج نغمها حتى وصل إلى وزن الرباعى ، وهناك رواية أخرى يرجع تولدشاه فى " تذكرة الشعراء " ص ٣٠ هذا الفن إلى ابن الأمير يعقوب بن الليث ، (المترجم) .

(٨) منوچهرى الدامغانى ت ٤٣٢ هـ من كبار شعراء القرن الخامس وعصر السلطان مسعود الغزنوى. وفى أشعاره استفادات عظيمة من الأدب العربى ، (المترجم) .

(٩) كان هذا الفن معروفاً عند العرب الجاهليين ، وفى القاموس المحيط أبيات منه منسوبة إلى امرئ القيس . (المترجم) .

(١٠) يشبه التركيب بند والترجيع بند فن الموشحات عند العرب فى المغرب والأندلس . (المترجم) .

(١١) أى على خلاف ما يستعمل فى العصر الحديث - الذى عايشه المؤلف - ويسمى بالشعر الحر الذى لا يلتزم فيه بوزن وقافية ولا تساوى طول المصاريح وقصرها الذى يحكم هذا الطول والقصر هو توحيد التفعيلات . (المترجم) .

الهجرى (فى ديوان مسعود سعد سلمان) (١٢) أما الشعراء القدامى فهم لم يكونوا يستحسنون هذا القالب ، ولم يكونوا يستعملونه إلا رغبة فى الابداع وإظهار البراعة ، وكان موجوداً فقط فى الفترة المشروطة ؛ لأن المنظومات السياسية والاجتماعية وخاصة الأشعار النقدية والملح والهزل قد انصبت فى هذا القالب بلغة التحاور ، ولقت رواجاً كثيراً .

هذه فقط كل القوالب المستعملة فى الشعر الفارسي القديم . من المعتقد أن الشعراء أحياناً كانوا يبدعون قوالب أخرى عن طريق إظهار البراعة والإبداع ، ولكنهم لم يقدموا ما يدل على شوقهم وتعلقهم فى استعمالها حتى يشجعوا الآخرين على الاتباع .

ظلت القوالب الشعرية بلا شك محدودة ، نتيجة لأن الشعراء المتأخرين كانوا قد قصروا همتهم فى تقليد وتتبع المتقدمين ، ولم يروا فى أنفسهم جرأة لذلك سوى أن يسلكوا الطريق نفسه الذى كانوا قد سلكوه ، رويداً رويداً استقر الأمر فى موضع حدد فيه الأدباء ، وحصروا القوالب الشعرية التى استعملها الشعراء القدماء ، وتحدثنا عنها فى هذه المقالة ، واعتبروا أن تجاوز تلك الحدود بدعة وأمر غير لائق .

ولكن فى الشعر العربى الذى يعده الأدباء القدماء دائماً قدوة للشعر الفارسي ، توجد قوالب متعددة لا تخرج المعرفة منها . من الفائدة .

فى أواخر القرن الثالث الهجرى ، وجد فى بلاد الأندلس التى كانت مستقراً لقسم من المسلمين والناطقين بالعربية فى شبه جزيرة أيبيريا (إسبانيا والبرتغال) نوع من الشعر يبدو أنه كان يلحن ويغنى ، وربما لهذا السبب حدث لبس مع المؤلفات الفارسية . ولقد سموا هذا اللون من الأشعار " بالموشح " و " الزجل " ، وأقدم مصدر ذكرت فيه " الموشحات " و " الأزجال " هو مقدمة ابن خلدون .

فى هذا اللون من الشعر قوالب متنوعة كثيرة ، وكانوا يركبون فيه مصاريع قصيرة وطويلة وأوزان مختلفة على صور متنوعة . ومزجوا به أيضاً المسمط والمستزاد ،

(١٢) أحد كبار شعراء فن القصيد فى القرن الخامس وقد عاصر فترتى الغزنويين والسلجقة ت ٥١٥ هـ . (المترجم) .

والظاهر أن شعراء الأندلس كانوا قد اتبعوا في الحصول على "الموشح" منشدي ومطربي أوديا في ذلك العصر (١٣) .

هذا الأسلوب الشعري الذي راج في مغرب الممالك الإسلامية لم يلق رواجاً كثيراً في نواحي شرق تلك الممالك ، ولهذا السبب لم يكن موضع اقتداء في إيران أيضاً . اللهم إلا إذا اعتبرنا " المستزاد " مقتبساً منه . ويحتاج وصف الأنواع المختلفة للموشح إلى تفصيلات أكثر وذكر نماذج لها ، ولأنه مكتوب باللغة العربية فربما لا يكون ذا نفع كبير لقراءنا .

هذه القطعة من أشعار التاجيك ، ولا أعرف وقت إنشادها ، ومن الممكن أن تكون نموذجاً لأحد أنواع الموشح :

دامنهء كوه

لالهء انبوه

برسر من هوای توزیاده کرده

راه پرازسنگ

مركب من لك

شوق تودرراه توام پیاده کرده

كبك پریده

ازچه رمیده

تیرنكاهی مكرش نشانه کرده

(١٣) هذا قول مردود عليه ، فقد انساق المؤلف - بشعوبية منه - وراء المستشرقين الإسبانين " خوليان ريبيرا " و " مننديث بيدال " أصحاب هذه النظرية ، والتي انساق وراءها - للأسف - أيضاً بعض الكتاب اللبنانيين من مؤلفي كتاب " الأدب العربي في آثاره وأعلامه " وغيرهم . (انظر : د . عمر فروخ : تاريخ الأدب العربي . ج ٤ ص ٤٢٤ - ٤٢٥ . دار العلم للملايين . بيروت ط ٢ سنة ١٩٨٤) . ولورجعنا إلى " مقدمة ابن خلدون " ١٣٢٧/٤ لتبين لنا أن هذا الفن من استحداث أهل الأندلس وتنظيمهم فيقول : " أما أهل الأندلس ، فلما كثرت الشعر في قطرهم وتهذبت مناحيه وفنونه وبلغ التتميق فيه الغاية ، استحدث المتأخرون منهم فناسموه بالموشح ينظمونه أسماطاً وأسماطاً وأغصاناً أغصاناً .. الخ " . (المترجم) .

مرغ خوش الحان

بلبل خوشخوان

وصف كل روى ترانته كرده (١٤) .

ولكن فى الخمسين عاماً الأخيرة حيث تعرف الشعراء ذوى اللغة الفارسية بأنواع الشعر الأوروبى ، وجد فى الشعر الفارسى قوالب حديثة ، وأقبل جمع من الشعراء على التقليد أو الابتكار لإبداع قوالب جديدة. صنع بعض منهم أنواعاً جديدة من المسمط والمستزاد ، الذى يعد أول نموذج لها هو القطعة المشهورة لدهخدا فى رثاء ميرزا جهانكيرخان صور اسرافيل . كمالى ولاهوتى وبهار وياسمى وصورتكرونيما . كل واحد من هؤلاء إما أنه صنع قالباً جديداً أو أنشد قطعاً فى القوالب الجديدة التى هى من ابداع الآخرين . العديد من الشعراء يعتقدون أن تكوين قالب جديد لهم هو فن فى حد ذاته وحتى الأشخاص الذين كانوا يعلنون رسمياً عن اختراعهم ، وكأنهم أرادوا أن يثبتوه باسمهم هذا الأسلوب الفكرى كان متعقبا نفس سنة الأدباء القدماء الذين كانوا يظنون أن أنواع قوالب الشعر محدودة ومعينة ، ولا يمكن التصور إطلاقاً أن قالب الشعر ليس له قيمة مستقلة ومجردة ، بل إن تناسبه مع المعنى ومقتضى البيان شرط من شروطه .

وعلى قدر كثرة عدد القوالب الحديثة ، فمن الطبيعى أن تقل أهميتها ، واليوم ربما يتقبل الجميع هذه الحقيقة ببساطة ؛ لأن كل شاعر يستطيع أن يخلق قالباً خاصاً

(١٤) المعنى :

سفع الجبل .

الشقائق المتراكمة .

زاد هواك على رأسى .

الطريق وعر .

مطيتى عرجاء .

الشوق إليك هو الذى دفعنى إلى السير فى طريقك مترجلاً .

الكبك محلق .

مما يتفر .

لعل سهم نظرتك أصابه .

الطائر عذب الألحان .

بلبل صدا ح .

يترنم واصفا ورد وجنتك (المترجم) .

متناسباً مع حالته ومعنى شعره ولا يجب سؤاله لماذا اختار هذا القالب أو يطلبون منه أن يدلهم على النموذج الأصلي له فى الأدب القديم ، حقيقة أصلية ومهمة لذلك هى أن قالب الشعر يكون متناسباً لمحتواه أى المضمون والألفاظ وغرض الشاعر، ويمكن فقط من هذه الناحية وزن الكلام ووضع الشاعر موضع المؤاخذه والنقد .

ذلك الذى قيل حول القوالب الثابتة للشعر، أى ذلك الذى يكون قابلاً للتعريف ويراعى فيه النظم والترتيب فإنه يتساوى فى كل الأشعار ولا يتغير ، ولكن فى الفترة الأخيرة اتخذ بعض من الشعراء تحت تأثير الأدب الأوروبى الحديث لهم قوالب أخرى وهى التى يمكن تسميتها " القالب الحر" (١٥) . فى هذا اللون الشعرى لا يأخذ فيه نظم البنود وتركيب المصاريح القصيرة والطويلة وترتيب القوافى صورة ثابتة ، بل تتغير بحسب الموضع والمعنى والحالة فى كل قسم من الشعر يريده الشاعر . الظاهر أنه يصعب تعريف هذا اللون من القوالب ، ويصعب وضع تسمية لأنواعه المختلفة يمكن بموجبها تحديد نوع عن نوع آخر .

أتت القوالب الحرة إلى الوجود مع حرية الوزن والقافية ، ويوجد رأيان مختلفان حول هذا اللون من الشعر . الأدباء لا يستحسنونه إطلاقاً ويعتبرونه معيماً ولا يجوزون إطلاق اسم شعر عليه . أما الشباب خاصة الأشخاص الذين لا يعرفون أو يألّفون الأدب القديم يعتبرون إنشاد شعر ليس له صورة ثابتة وقالب محدد . علامة على التجديد ويسمون شاعر هذا اللون الشعرى " القدوة " و " المناضل " ، ومن الطبيعى فإنهم يحسبون كل شعر مرتب وموزون ومقفى شعراً وضيعاً وعلامة على الركود والتجمد والتخلف .

(١٥) هو اتجاه تمخض عنه المذهب الرمزي الأوربي ، وقد أراد هؤلاء الرمزيون أن يجدوا فى أوزانهم لغتهم الأوربية - على سعة أوزانها - وأن يتخلصوا من سلطان القافية ، وعندهم أن الوحدة الحق هى وحدة الشعور والاحساس ، ولا بد من تحطيم القوالب الرتيبة لتغيير الوحدة الموسيقية مع تغيير العبارة، وتنوع بتنوع الإحساس ، فالموسيقى جوهر الشعر وأقوى عناصر الإيحاء فيه، ولا ينبغي أن تكون الموسيقى رتيبة بحال لأنها تعبيرية إيحائية ، ولهذا تكون وحدة الإيقاع فى تغير على حسب ما يمكن فيها من قوى تعبيرية تكشف عن خلجات النفس . (انظر د. محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ص ٤٤٥ - ٤٤٦) . (المترجم) .

وليس كل واحد من أصحاب وجهتي النظر هاتين المختلفتين على صواب ، ولكن
تلتزم فرصة أخرى للبحث في هذا الباب (١٦) .

(١٦) مع أن الكتاب بمقالاته الثمانية قد انتهى عند هذا الحد ، تبقى لدينا نقطتان للتوضيح :
أولاً : ما صلة موضوع المقالة الأخيرة وهو عن "قالب الشعر" بأفكار العمل الرئيسية وقضاياها الوزنية
والموسيقية والصوتية ؟ .

ثانياً : ما موقف المؤلف من تلك القضية التي أثارها في نهاية المقالة ثم تركها غفلاً دون تعليق أو تحديد ؟
بالنسبة للنقطة الأولى :

أعتقد أن المؤلف لم يبتعد في هذه المقالة عن القضايا الوزنية والصوتية التي كانت محوراً لهذا الكتاب؛
لأن الموضوع الذي طرقه في هذه المقالة وهو "القالب الحر" ، ليس مجرد قالب شكلي كالقصيدة والقطعة
والرباعية والمثنوى يصب الشاعر فيه أغراضه وموضوعاته ، بل هو نظام جديد خرج على النظام
الموسيقى للقصيدة العربية والفارسية منذ الجاهلية حتى عصرنا الحديث ، الذي - أي نظام القصيدة -
كان يقوم على نسق ثابت يقوم على البيت أو المقطوعة ، أي على المساواة بين أبيات القصيدة أو القطعة
في الإيقاع والوزن بعمامة بحيث تتساوى الأبيات في حظها من عدد الحركات والسكنات المتوالية ، وفي
نظام هذه المساواة وحدة عامة للنغم مع الحفاظ على وحدة القافية في القصيدة كلها . أما "القالب
الجديد" - دون الدخول في أطروحة الشعر الحديث وموضوعه الشائك وليس هذا مجالاً لذلك - قد خرج
عن نظام القصيدة في بنائها ولكن لم يهجر النظم أو الإيقاع الذي يتميز عنده بالحركة والتنوع
وليس الثبات ، كما أن هذا النظام الجديد له صلة بالأصوات والأنغام بما يعبر عنه " د. محمد غنيمي
هلال : " والحق أن هذا النوع أشق من السير على الأوزان التقليدية ؛ لأنه يستلزم دراية بأسرار اللغة
الصوتية وقيمها الجمالية ، ووقوفاً تاماً على التناسب بين الدلالات الصوتية والانفعالات التي تتراسل
معها وما يتبع ذلك من تلميح وتركيز وسرعة وبطء وتكرار وتوكيد وتنويع في النغم " (انظر النقد الأدبي
الحديث ص ٤٤٨) .

وقد ظهر هذا الاتجاه الجديد عند العرب والفرس على حد سواء في العصر الحديث في فترات متقاربة ،
عند الفرس بظهور " نيماء يوشيج " أو نتيجة تحولات سابقة على " نيماء " ألزمت وجوده . (انظر:
إسماعيل نوري علاء : صور وأسباب در شعر امروز ايران . جاب أول ص ١٢١ - ١٢٢ انتشارات
بامداد تهران ١٣٤٨) وعند العرب بما كتبه " خليل مطران ١٨٧٢ - ١٩٤٩ م " إلا أن الذي يعنينا أن
الأمتين العربية والفارسية قد تأثرتا باتجاهات التجديد في الثقافتين الفرنسية والإنجليزية بما تمخض
عنه - وكما أشرنا منذ قليل - المذهب الرمزي الأوربي الذي أراد أصبحابه التجديد في الأوزان - أي
أوزان لغتهم الأوربية - وإن يتخلصوا من سلطان القافية . ولقد امتدت موجه الإيقاع الرمزي من
الشعراء الفرنسيين المعاصرين إلى بعض اتجاهات الشعر الإنجليزي الحديث وعلى الأخص المدرسة
التصويرية التي ظهرت في بداية العقد الثاني من هذا القرن فريدت أصداء الرمزية فيما يتعلق بحرية الإيقاع " (انظر : الرمز والرمزية ص ١٢١) .

ومن هذا الطريق تأثر معظم الشعراء الفرس المحدثين من خلال محاولاتهم لتطوير الشكل الموسيقي
للقصيدة والحصول على قوالب جديدة للشعر ، والمعروف أن صلة الفرس بأوربا قد بدأت مع فترة حكم =

فتحليشاه قاجار وزادت في عهد المشروطية خاصة فرنسا وإنجلترا وتعرف الفرس على اللغة والأدب الفرنسي والإنجليزى وأطلعوا على آثارهم وأفكارهم فحدث لهم تطور عظيم ظهر في الأدب الفارسي في تلك الفترة . (أنظر : ذبيح الله صفا : مختصرى در تاريخ تحول نظم ونثر فارسي ص ٩٤ - ٩٥ . الطبعة الثانية تهرآن ١٣٣٣) .

وكان للموسيقى أثر لدى شباب العصر في محاولة محاكاة الآداب الأوربية في اختيار قالب شكلى جديد أو قوالب شكلية جديدة يستقلون فيها طاقات ايحائية خارقة لا تحد بقيود مثل قيود الأدب القديم في أشكاله الأدبية من قصيدة وقطعة وغزلية وغير ذلك، ومن ثم لجأوا إلى "الشعر الحر" الذى فرض نفسه كشكل موسيقى جديد وكان أبرز ما يميز هذا النمط الموسيقى أن عناصره لم تكن مستمدة من قواعد مفروضة سلفاً ، وإنما كانت تتبع غالباً من التوافق الداخلى بين الكلمات والأصوات ، فكان له إيقاعه الخاص الذى يحاول فيه أن يكون صورة من الإحساس الداخلى للشاعر والخوالب الباطنية التى لا يمكن أن تتساوى وتتماثل (انظر : عن بناء القصيدة ص ١٧٨) . " وبدل أن يخضعوا الخوالب للتعبير لها ، فجرى تقسيم الأبيات تبعاً للمدى الزمنى الداخلى الذى تستغرقه العاطفة " (انظر : د. أنطون غطاس كرم : الرمزية والأدب العربى الحديث ص ١٠٢ دار الكشف . بيروت ١٩٤٩ م) .

"وكانت النظرية الرمزية قد وضعت قضية الموسيقى الشعرية من أساسها وضعت جديداً على ضوء تأثرها العميق الشامل بموسيقى "فاجنر" ، ومن ثم بدأ الرمزيون فى تحطيم هذا "البحر السكندرى" - أى الكلاسيكى - الفج الكبير نفوراً من صلابته التى تكره الشاعر على تضخيم عاطفته أو إضعافها لكى تناسبه ، وفراراً إلى ما أسموه "بالبيت الحر" "Versifbrée" حيث لا يخضع الشاعر إلا لقاعدة واحدة هى : انفعاله الداخلى، فهو الذى يحدد عدد مقاطع البيت وينظم ضروب الوقفات والسكنات ويقرر مدى ضرورة القافية ونوعها . وهو الذى يتيح للشاعر - إذا اقتضى الأمر - أن ينتقل من وزن إلى وزن آخر فى القصيدة الواحدة حتى يتمكن من الإحياء بالخلجات الروحية العابرة " . (انظر : لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى . الجزء الثانى . نقلاً عن الرمز والرمزية ص ١٢٨) .

ونكاد نفهم هذا من أقوال "نيما يوشيج" الذى يقول عن الوزن فى هذا الاتجاه الجديد وما به من تنوع : " أوزان شعرنا القديم أوزان صعبة، ولأجل هذا مصراع واحد أو بيت واحد لا يمكن أن يوجد وزناً .. الوزن المطلوب يظهر فى صورة مشتركة من اتحاد عدة مصاريع وعدة أبيات. وبناء على هذا، الوزن نتيجة روابط تتكون بحسب الذوق وليس وزناً جامداً ومجرداً ، هذا الوزن منفصل عن الموسيقى ومتصل بها دائماً، منفصل عن العروض ومتصل به، لكل شكل حتمى توجده طبيعة الكلام .. " (انظر عن : صور وأسباب در شعراىروز ايران . لإسماعيل نورى علاء ، چاپ أول . ص ١٣٧) .

ومن هذا كله نرى أن الصلة وثيقة بين قضايا الكتاب الوزنية والصوتية والقالب الشعرى الجديد الذى تناوله المؤلف باختصار وإيجاز فى المقالة الأخيرة ربما إلى عودة منه ثانية إليه .

بالنسبة للنقطة الثانية :

لم يكشف المؤلف - فى هذه المقالة - عن انتمائه للنظام القديم أو النظام الجديد، ولكن من أعمال أخرى له يظهر فيها مكنونه ، فللمؤلف مقالة بعنوان " ساختمان شعر " نشرها فى مجلة "سخن"، وأطلعنا عليها مع مجموعة مقالات متفرقة له وإغيره فى كتاب (نمونه نثرها دلاوين وأموزنده فارسى . جمع د. محمد دبیر سیاقى معاصر ٢ . الجزء الثانى ص ٢٦٣ وما بعدها تهران ١٣٤٨) يكشف المؤلف فيها عن عدم انتمائه للشعر الحديث أو الجديد بالصورة التى هو عليها والمنشور فى مجلات اليوم الأدبية ، ويرجع السبب فى ذلك إلى افتقاده عنصر " البناء " : ، " فالبناء " - كما يقول - لازم للفن ، والشعر أيضاً إذا كان فناً فلا بد من البناء فى معانيه وأسلوب بيانه وإن لم يتوفر للشعر هذان الشرطان لا يعد شعراً . ويحصر المؤلف بناء الشعر من جهة المعانى ، أن جانب المعانى يهيئه الشاعر عن طريق التصورات الذهنية والخيالية، فالخيال يصور الأشياء أو الأمور الحسية التى توجد فى ذهن المخاطب مع الحالات النفسية الخاصة أو المعانى الكلية رابطة وتلازم، ومن ثم ، فعمل الشاعر هو الحصول على الخيالات الخصبة والبديعية التى يكون لها علاقة الطف مع تلك الحالات النفسية التى يريد بيانها أو استدعائها ، وبعد ذلك يحصل على الألفاظ أو العبارات التى تنقل بصورة أحسن وأفضل تلك الصور الذهنية إلى ذهن القارئ ، وعن هذا الطريق يهيئ الشاعر معانيه ، ثم تأتى مرحلة البناء بترتيب تلك الأخيلة المتنوعة وتقوية كل جانب فيها، فيوجد بذلك البناء معانى مقبولة فى الشعر لها اعتبارها عند الناس ، أما جانب أسلوب البيان : فالشعر مجموعة من الكلمات يشترط التركيب والترتيب فى أجزائها بحيث يدرك القارئ أو المستمع الصلة والوحدة بينها . الوسيلة الأصلية لذلك الوزن الذى هو نظم الأصوات ، ولكن له تعريفات أخرى ، اليوم لدى الأدباء وهو وجود قوالب أخرى غير القوالب التقليدية من قصيدة وغزل ورباعى .. إلخ . وبالتالى فمفهوم بناء البيان فى نظرهم أوسع وأشمل من تعريف تلك القوالب التقليدية الضيقة .

والشعر الحديث عند هؤلاء الشعراء الذين نقرأ أشعارهم فى مجلات اليوم الأدبية لا يوجد به أى بناء شعري لا من حيث المعنى ولا من حيث البيان ؛ فأشعارهم مجموعة من القطع المتناثرة دون أى رباط ليس بينها وحدة لا وزن ولا نظم ولا بناء ولا علاقة أو رباط .

ومعنى هذا أن المؤلف لا يقف ضد الاتجاه الجديد ، ولكن له عليه متطلبات مثل بناء المعانى وبناء البيان على النمط الذى وضحه فى النص السابق. وربما يفسر هذا معنى آخر سطر له فى المقالة الأخيرة . وربما كانت هذه المقالة (ساختمان شعر) هى العودة إلى هذا الموضوع الذى أشار إليها فى آخر جملة له ، (المترجم) .

ثبت المراجع التي رجع إليها المترجم في الدراسة والتعليق

أولاً : المراجع التي كتبت بالفارسية :

۱ - إسماعيل نوري علاء :

صور وأسباب شعر امروز ايران . چاپ أول . انتشارات بامداد . تهران ۱۳۴۸ .

۲ - د. خانلری (پرویزناقل) :

درباره وزن الشعر . جمع ع . ا . سعیدی . انتشارات بنیادفرهنگ ایران .

۳ - د . خانلری :

زبان شعر . مقال بکتاب . نمونه نثرها دلاویز و آموزنده فارسی . گردآورنده
د. محمد دبیرسیاقی . معاصر ۲ چاپ بنجم . تهران ۱۳۵۱ .

۴ - د . خانلری :

ساختمان شعر . مقال بکتاب : نمونه نثرها دلاویز و آموزنده فارسی . گردآورنده
د. محمد دبیرسیاقی . معاصر ۲ چاپ پنجم . تهران ۱۳۵۱ .

۵ - دولت‌شاه سمرقندی :

تذکرة الشعراء . طبع لیدن ۱۹۰۰ م .

۶ - د . ذبیح الله صفا :

مختصری در تاریخ تحول نظم و نثر فارسی . الطبعة الثانية تهران ۱۳۳۳ .

۷ - د . زهران خانلری (کیا) :

فرهنگ ادبیات فارسی دری . انتشارات بنیاد فرهنگ ایران ۱۳۴۸ .

۸ - زین العابدین مؤمن :

تحول شعر فارسی . چاپ سوم . تهران ۱۳۵۵ .

۹ - شبلی نعمانی :

شعر العجم . ترجمه إلى الفارسية . سيد محمد تقی فخر داعی کیلانی . الجزء الرابع . طهران ۱۳۱۴ ش .

۱۰ - شمس الدین محمد بن قیس رازی :

المعجم فی معاییر إشعار العجم . تصحیح محمد بن عبد الوهاب قزوینی . تهران ۱۳۳۸ .

۱۱ - ع . ا . سعیدی :

مقدمته علی کتاب : درباره وزن شعر . انتشارات بنیاد فرهنگ ایران .

۱۲ - عباس اقبال :

نصاب الصبیان . مقال بکتاب : مجموعه مقالات عباس اقبال آشتیانی . بکوشش د . محمد دبیرسیاقی . کتابفروشی خیام . سال ۱۳۵۰ .

۱۳ - عباس اقبال :

شعر قدیم در ایران . مقال بکتاب : مجموعه مقالات عباس اقبال آشتیانی . بکوشش د . محمد دبیر سیاقی . کتابفروشی خیام . سال ۱۳۵۰ .

۱۴ - نصیر الدین طوسی :

أساس الاقتباس . چاپ دوم . انتشارات دانشگاه تهران ۲۵۳۵ هـ . ش .

۱۵ - یان ربیکا :

تاریخ ادبیات ایران . ترجمه إلى الفارسية د . عیسی شهابی . تهران ۱۳۵۶ .

ثانياً : المراجع التى كتبت باللغة العربية :

١٦ - د. إبراهيم أنيس :

دلالة الألفاظ . الطبعة الأولى . مكتبة الأنطلو المصرية ١٩٥٨ م .

١٧ - د. إبراهيم الشواربى :

حافظ الشيرازى . شاعر الغزل والغناء فى إيران . مصر ١٩٤٤ م .

١٨ - ابن جنى (أبو الفتح عثمان) :

الخصائص . تحقيق محمد على النجار ، القاهرة ١٩٥٥ م .

١٩ - ابن خلدون (عبد الرحمن) :

مقدمة ابن خلدون . تحقيق د. على عبد الواحد وافى . الطبعة الأولى . طبع لجنة البيان العربى ١٩٦٢ م .

٢٠ - ابن القطاع (أبو القاسم على) :

البارع فى علم العروض . تحقيق د. أحمد عبد الدايم . المكتبة الفيصيلية . مكة المكرمة ١٤٠٥ هـ .

٢١ - ابن النديم :

الفهرست . طبعة القاهرة .

٢٢ - أحمد بن فارس :

الصاحبى فى فقه اللغة . طبعة المؤيد ١٩١٠ م .

٢٣ - د. أحمد كشك :

التدوير فى الشعر . الطبعة الأولى . مطبعة المدينة ١٩٨٩ م .

٢٤ - د. أحمد كمال الدين حلمى :

نشأة الشعر الفارسى قبل الإسلام . مقال بمجلة الشعر . عدد ٢١ السنة السادسة يناير ١٩٨١ م .

٢٥ - أرسطو :

فن الشعر . ترجمة وشرح د. عبد الرحمن بدوي . مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٣ م .

٢٦ - أنطون غطاس كرم :

الرمزية والأدب العربي الحديث . دار الكشف . بيروت ١٩٤٩ م .

٢٧ - براون (إدوارد جرانفيل) :

تاريخ الأدب في إيران . من الفردوسي إلى السعدي . ترجمة د. إبراهيم الشواربي ١٩٥٤ م .

٢٨ - برتيل مالبرج :

علم الأصوات . تعريب ودراسة : د. عبد الصبور شاهين . نشر مكتبة الشباب ١٩٨٥ م .

٢٩ - بول فاليري :

مقال حول قصيدة "المقبرة البحرية" في كتاب "الرؤية الإبداعية" ترجمة : أسعد حليم . نهضة مصر ١٩٦٦ م .

٣٠ - جون لودي :

بناء لغة الشعر . ترجمة د. أحمد درويش . مطبعة الزهراء . القاهرة ١٩٨٤ م .

٣١ - د. خانلري (پرويزناتل) :

أوزان الشعر الفارسي . ترجمة : د. محمد نور الدين عبد المنعم . مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧٨ م .

٣٢ - رونالد ايلوار :

مدخل إلى اللسانيات . ترجمة : بدر الدين القاسم . دار القلم العربي بطلب ١٩٨٠ م .

٣٣ - ريلكه (راينر ماري) :

مجموعة شعرية . ترجمة : د. ممدوح صقر . دار اليقظة العربية . دمشق ١٩٦٢ م .

٣٤ - ستيفن أولمان :

دور الكلمة فى اللغة . ترجمة : د. كمال محمد بشر . القاهرة ١٩٦٢ م .

٣٥ - سيبويه (أبو بشر عمرو بن عثمان) :

الكتاب . تحقيق : عبد السلام هارون .

٣٦ - السيوطى (عبد الرحمن جلال الدين) :

المزهر فى علوم اللغة وأنواعها . بتحقيق محمد جاد المولى وآخرين . الطبعة الثانية . دار إحياء الكتب العربية .

٣٧ - د. شكرى عياد :

موسيقى الشعر العربى . الطبعة الأولى . دار المعرفة ١٩٦٨ م .

٣٨ - د. عبد الرحمن أيوب :

أصوات اللغة . الطبعة الثانية ١٩٦٨ م .

٣٩ - عبد الله الطيب :

المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها . الطبعة الأولى . دار الفكر بيروت ١٩٧٠ م .

٤٠ - د. عبد النعيم حسنين :

مقدمته على كتاب أوزان الشعر الفارسى . مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧٨ م .

٤١ - د. على عبد الواحد وافى :

اللغة والمجتمع . دار إحياء الكتب العربية ١٩٤٦ م .

٤٢ - د. على عشري زايد :

عن بناء القصيدة العربية الحديثة . الطبعة الأولى . مكتبة دار العلوم . القاهرة ١٩٧٨ م .

- ٤٣ - د. عمر فروخ :
تاريخ الأدب العربي . دار العلم للملايين . بيروت . الطبعة الثانية ١٩٨٤ م .
- ٤٤ - قدامة بن جعفر :
نقد الشعر . شرح محمد عيسى منون . المطبعة الميمنية . القاهرة ١٩٣٤ م .
- ٤٥ - د. كمال محمد بشر :
دراسات في علم اللغة . القسم الثاني . دار المعارف بمصر ١٩٦٩ م .
- ٤٦ - د. محمد فتوح أحمد :
الرمز والرمزية في الشعر المعاصر . الطبعة الثالثة . دار المعارف ١٩٨٤ م .
- ٤٧ - د. محمد غنيمي هلال :
الأدب المقارن . دار نهضة مصر للطبع والنشر . القاهرة .
- ٤٨ - د. محمد غنيمي هلال :
دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده . دار نهضة مصر للطبع والنشر .
القاهرة . القاهرة .
- ٤٩ - د. محمد غنيمي هلال :
النقد الأدبي الحديث . دار نهضة مصر . القاهرة ١٩٧٩ م .
- ٥٠ - د. محمد غنيمي هلال :
مقدمته على كتاب مختارات من الشعر الفارسي . الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٥ م .
- ٥١ - د. محمد مندور :
في الميزان الجديد . الطبعة الأولى . لجنة التأليف والترجمة والنشر . القاهرة ١٩٤٤ م .
- ٥٢ - د. محمد النويهي :
قضية الشعر الجديد . الطبعة الثانية . دار الفكر بيروت . ومكتبة الخانجي
بالقاهرة ١٩٧١ م .

ثالثاً : المراجع التي كتبت بلغة أجنبية :

- ٥٣ - Arthur Christensen : Les Gestes des Rois dans les Traditions de L'Iran. Antique. Paris. 1936.
- ٥٤ - Arthur. Rimbaud : Oeuvres Poétiques. Ed. Garnier Flammarion. Paris. 1964.
- ٥٥ - Dr. Khanlari; L' Ame de L'Iran . Paris. 1955.

رابعاً - الرسائل الجامعية :

٥٦ - أحمد كشك :

الزحافات والعلل في عروض الشعر العربي . رسالة دكتوراه محفوظة بكلية دار العلوم - جامعة القاهرة ١٩٧٨ م .

المشروع القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة مشروع تنمية ثقافية بالدرجة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

- ١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .
- ٢- التوازن بين المعارف الإنسانية فى المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .
- ٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .
- ٤- ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنباً إلى جنب المنجزات الجديدة التى تضع القارئ فى القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .
- ٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .
- ٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

المشروع القومى للترجمة

١ - اللغة العليا (طبعة ثانية)	جون كوين	ت : أحمد درويش
٢ - الوثنية والإسلام	ك. مادهور بانتيكار	ت : أحمد فؤاد بليغ
٣ - التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقي جلال
٤ - كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتكوف	ت : أحمد الحضري
٥ - ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
٦ - اتجاهات البحث اللساني	ميلكا إفيتش	ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
٧ - العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكي
٨ - مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
٩ - التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت : محمود محمد عاشور
١٠ - خطاب الحكاية	جيرار چينيت	ت : محمد معتمد وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
١١ - مختارات	فيسوفا شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
١٢ - طريق الحرير	ديفيد براونستون وإيرين فرانك	ت : أحمد محمود
١٣ - ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب غلوب
١٤ - التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نوريل	ت : حسن المودن
١٥ - الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفي
١٦ - أثينة السوداء	مارتن برنال	ت : بإشراف / أحمد عثمان
١٧ - مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوى
١٨ - الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
١٩ - الأعمال الشعرية الكاملة	جورج سفيريس	ت : نعيم غميلة
٢٠ - قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت : يعنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
٢١ - خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت : ماجدة العنانى
٢٢ - مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢٣ - تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
٢٤ - ظلال المستقبل	باتريك بارنتر	ت : بكر عباس
٢٥ - مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقي شتا
٢٦ - دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
٢٧ - التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت : نخبة
٢٨ - رسالة فى التسامح	جون لوك	ت : منى أبو سنه
٢٩ - الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت : بدر الديب
٣٠ - الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهور بانتيكار	ت : أحمد فؤاد بليغ
٣١ - مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	ت : عبد الستار الطوجى / عبد الوهاب غلوب
٣٢ - الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣ - التاريخ الاقتصادى لأفريقيا الغربية	أ. ج. هويكنز	ت : أحمد فؤاد بليغ
٣٤ - الرواية العربية	روجر آلن	ت : حصه إبراهيم المنيف
٣٥ - الأسطورة والحداثة	بول . ب . ديكسون	ت : خليل كلفت

٢٦ - نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
٢٧ - واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت : جمال عبد الرحيم
٢٨ - نقد الحداثة	ألن تورين	ت : أنور مغيث
٢٩ - الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
٤٠ - قصائد حب	أن سكستون	ت : محمد عيد إبراهيم
٤١ - ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت : عطف أحمد / إبراهيم فتحى / مصرد ملج
٤٢ - عالم ماك	بنجامين بارير	ت : أحمد محمود
٤٣ - اللهب المزدوج	أوكتايفو پاث	ت : المهدي أخريف
٤٤ - بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	ت : مارلين تادرس
٤٥ - التراث المغفور	روبرت ج نيا - جون ف أ فاين	ت : أحمد محمود
٤٦ - عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : محمود السيد على
٤٧ - تاريخ النقد الأدبي الحديث ج١	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨ - حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت : ماهر جويجاتي
٤٩ - الإسلام فى البلقان	ه . ت . نوريس	ت : عبد الوهاب علوب
٥٠ - ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت : محمد يرادة وعثمانى الملوذ ويوسف الأتلكى
٥١ - مسار الرواية الإسبانية الأمريكية	داريو بيانوبيا وخ . م بينياليستى	ت : محمد أبو العطا
٥٢ - العلاج النفسى التدميمي	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز ودوجر بيل	ت : لطفى فطيم وعادل دمرداش
٥٣ - الدراما والتعليم	أ . ف . النجتون	ت : مرسى سعد الدين
٥٤ - المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	ت : محسن مصيلحى
٥٥ - ما وراء العلم	جون بولكنجهوم	ت : على يوسف على
٥٦ - الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود على مكى
٥٧ - الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود السيد ، ماهر البطوطى
٥٨ - مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمد أبو العطا
٥٩ - المحبرة	كارلوس مونييث	ت : السيد السيد سهيم
٦٠ - التصميم والشكل	جوهانز ايتن	ت : صبرى محمد عبد الغنى
٦١ - موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور - سميث	مراجعة وإشراف : محمد الجوهري
٦٢ - لذة النص	رولان بارت	ت : محمد خير البقاعى .
٦٣ - تاريخ النقد الأدبي الحديث ج٢	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤ - برتراند راسل (سيرة حياة)	ألان وود	ت : رمسيس عوض .
٦٥ - فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت : رمسيس عوض .
٦٦ - خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧ - مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدي أخريف
٦٨ - نقاشا العجوز وقصص أخرى	فالتين راسبوتين	ت : أشرف الصياغ
٦٩ - العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت : أحمد فؤاد متولى وهريدا محمد فهمى
٧٠ - ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج روهريجت	ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١ - السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	ت : حسين محمود

- ٧٢ - السياسى العجوز ت . س . إليوت
٧٣ - نقد استجابة القارئ جين . ب . توميكنز
٧٤ - صلاح الدين والمالوك فى مصر ل . ا . سيمينوفا
٧٥ - فن التراجم والسير الذاتية أندريه موروا
٧٦ - چاك لكان وإغواء التحليل النفسى مجموعة من الكتاب
٧٧ - تاريخ النقد الألبى الحديث ج ٢ رينيه ويليك
٧٨ - العولة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية رونالد رويرتسون
٧٩ - شعرية التأليف بورييس أوسبىنسكى
٨٠ - بوشكين عند «نافورة الدموع» ألكسندر بوشكين
٨١ - الجماعات المتخيلة بندكت أندرسن
٨٢ - مسرح ميجيل ميجيل دى أوتامونو
٨٣ - مختارات غوتفريد بن
٨٤ - موسوعة الأدب والنقد مجموعة من الكتاب
٨٥ - منصور الحلاج (مسرحية) صلاح زكى أقطاي
٨٦ - طول الليل جمال مير صانقى
٨٧ - نون والقلم جلال آل أحمد
٨٨ - الابتلاء بالغرب جلال آل أحمد
٨٩ - الطريق الثالث أنتونى جينز
٩٠ - وسم السيف (قصص) نخبة من كتاب أمريكا اللاتينية
٩١ - المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق باربر الاسوستكا
٩٢ - أساليب ومضامين المسرح كارلوس ميجيل
الإسباني وأمريكى المعاصر مايك فيذرستون وسكوت لاش
٩٣ - محدثات العولة سموريل بيكيت
٩٤ - الحب الأول والصعبة أنطونيو بويرو بايخو
٩٥ - مختارات من المسرح الإسباني قصص مختارة
٩٦ - ثلاث زبقات ووردة فرنان برودل
٩٧ - هوية فرنسا (المجلد الأول) نماذج ومقالات
٩٨ - الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى ديفيد روينسون
٩٩ - تاريخ السينما العالمية يول هيرست وجراهام تومبسون
١٠٠ - مساعاة العولة بيرنار فاليط
١٠١ - النص الروائى (تقنيات ومناهج) عبد الكريم الخطيبى
١٠٢ - السياسة والتسامح عبد الوهاب المؤدب
١٠٣ - قبر ابن عربى يليه آباء برتوات بريشت
١٠٤ - أوبرا ماهوجنى جيرارچينيت
١٠٥ - مدخل إلى النص الجامع د. ماريا خيسوس روبييرامتى
١٠٦ - الأدب الأندلسى نخبة
١٠٧ - مبررة القدانى فى الشعر الأبريكى المعاصر
- ت : قواد مجلى
ت : حسن ناظم وعلى حاكم
ت : حسن بيومى
ت : أحمد درويش
ت : عبد المقصود عبد الكريم
ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
ت : أحمد محمود ونورا أمين
ت : سعيد الغانمى وناصر حلاوى
ت : مكارم النمرى
ت : محمد طارق الشرقاوى
ت : محمود السيد على
ت : خالد المعالى
ت : عبد الحميد شيحة
ت : عبد الرزاق بركات
ت : أحمد فتحى يوسف شتا
ت : ماجدة العنانى
ت : إبراهيم الدسوقي شتا
ت : أحمد زايد ومحمد محيى الدين
ت : محمد إبراهيم مبروك
ت : محمد هناء عبد الفتاح

ت : نادية جمال الدين
ت : عبد الوهاب علوب
ت : فوزية العشماوى
ت : سرى محمد محمد عبد اللطيف
ت : إدوار الخراط
ت : بشير السباعى
ت : أشرف الصباغ
ت : إبراهيم قنديل
ت : إبراهيم فتحى
ت : رشيد بنحو
ت : عز الدين الكتانى الإدريسى
ت : محمد بنيس
ت : عبد الغفار مكاوى
ت : عبد العزيز شيبيل
ت : أشرف على دعدور
ت : محمد عبد الله الجعيدى

١٠٨ - ثلاث دراسات عن الشعر الأثلاسى	مجموعة من النقاد	ت : محمود على مكي
١٠٩ - حروب المياه	جون بولوك وعادل درويش	ت : هاشم أحمد محمد
١١٠ - النساء فى العالم النامى	حسنه بيجوم	ت : منى قطان
١١١ - المرأة والجريمة	فرانسييس هيندسون	ت : ريهام حسين إبراهيم
١١٢ - الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	ت : إكرام يوسف
١١٣ - راية التمرد	سادى پلانت	ت : أحمد حسان
١١٤ - مسرحيات حماد كونجى وسكان المستنق	رول شويتكا	ت : نسيم مجلى
١١٥ - غرفة تخص المرء وحده	فرجينيا وولف	ت : سميرة رمضان
١١٦ - امرأة مختطفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	ت : نهاد أحمد سالم
١١٧ - المرأة والجنوسة فى الإسلام	ليلى أحمد	ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال
١١٨ - النهضة النسائية فى مصر	بث بارون	ت : لميس النقاش
١١٩ - النساء والأسرة وقوانين الطلاق	أميرة الأزهرى سنيل	ت : بإشراف/ رؤوف عباس
١٢٠ - الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	ت : نخبه من المترجمين
١٢١ - الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	ت : محمد الجندي ، وإيزابيل كمال
١٢٢ - نظام العبرية القديم ونموذج الإنسان	جوزيف فروجت	ت : منيرة كروان
١٢٣ - الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	نيل الكسندر وفنابولينا	ت : أنور محمد إبراهيم
١٢٤ - الفجر الكاذب	جون جراى	ت : أحمد فؤاد بليغ
١٢٥ - التحليل الموسيقى	سيدريك ثورپ ديقى	ت : سمحه الخولى
١٢٦ - فعل القراءة	قولفانج إيسر	ت : عبد الوهاب علوب
١٢٧ - إرهاب	صفاء فتحي	ت : بشير السباعى
١٢٨ - الأدب المقارن	سوزان باسنيث	ت : أميرة حسن نورية
١٢٩ - الرواية الاسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروته	ت : محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠ - الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندز فرانك	ت : شوقي جلال
١٣١ - مصر القديمة (التاريخ الاجتماعى)	مجموعة من المؤلفين	ت : لويس بقطر
١٣٢ - ثقافة العولة	مايك فيذرستون	ت : عبد الوهاب علوب
١٣٣ - الخوف من المرايا	طارق على	ت : طلعت الشايب
١٣٤ - تشريح حضارة	يارى ج. كيمب	ت : أحمد محمود
١٣٥ - المختار من نقد ت. س. إليوت (ثلاثة أجزاء)	ت. س. إليوت	ت : ماهر شفيق فريد
١٣٦ - فلاحو الباشا	كينيث كوني	ت : سحر توفيق
١٣٧ - مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية	جوزيف ماري مواريه	ت : كاميليا صبحى
١٣٨ - عالم التلفزيون بين الجمال والعنف	إيقلينا تارونى	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩ - باريس فى	ريشارد فاچنر	ت : مصطفى ماهر
١٤٠ - حيث تلتقى الأنهار	هربرت ميسن	ت : أمل الجبورى
١٤١ - اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	ت : نعيم عطية
١٤٢ - الإسكندرية : تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	ت : حسن بيومى
١٤٣ - قضايا التطير فى البحث الاجتماعى	ديريك لايدار	ت : عدلى السمرى
١٤٤ - صاحبة اللوكاندة	كارلو جولونى	ت : سلامة محمد سليمان

١٤٥ - موت أرتيميو كروث	كارلوس فوينتس	ت : أحمد حسان
١٤٦ - الورقة الحمراء	ميجيل دى ليبس	ت : على عبد الرؤوف البعبي
١٤٧ - خطبة الإدارة الطويلة	تافريد مورست	ت : عبد الغفار مكارى
١٤٨ - القصة القصيرة (النظرية والتقنية)	إنريكي أندرسون إمبرت	ت : على إبراهيم على منوفى
١٤٩ - النظرية الشعرية عند إليوت وأونيس	عاطف فضول	ت : أسامة إسبر
١٥٠ - التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليمان	ت : منيرة كروان
١٥١ - هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ١)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
١٥٢ - عدالة الهنود وقصص أخرى	نخبة من الكتاب	ت : محمد محمد الخطابى
١٥٣ - غرام القراءة	فيولين فاتويك	ت : فاطمة عبد الله محمود
١٥٤ - مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	ت : خليل كلفت
١٥٥ - الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة من الشعراء	ت : أحمد مرسى
١٥٦ - المدارس الجمالية الكبرى	جى أنبال وآلان وأديت فيرمو	ت : مى التلمسانى
١٥٧ - خسرو وشيرين	النظامى الكنجوى	ت : عبد العزيز بقوش
١٥٨ - هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ٢)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
١٥٩ - الإيديولوجية	ديفيد هوكس	ت : إبراهيم فتحى
١٦٠ - آلة الطبيعة	بول إيرليش	ت : حسين بيومى
١٦١ - من المسرح الإسباني	اليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	ت : زيدان عبد الحليم زيدان
١٦٢ - تاريخ الكنيسة	يوحنا الأسيرى	ت : صلاح عبد العزيز محجوب
١٦٣ - موسوعة علم الاجتماع ج ١	جوردون مارشال	ت : ياشراف : محمد الجوهري
١٦٤ - شامبوليون (حياة من نور)	جان لاكوتير	ت : نبيل سعد
١٦٥ - حكايات الشعب	أ. ن أفانا سيفا	ت : سهير المصادفة
١٦٦ - العلاقات بين المذنبين والعلمانيين فى إسرائيل	يشعياهو ليفمان	ت : محمد محمود أبو غدير
١٦٧ - فى عالم طاغور	رابنترات طاغور	ت : شكرى محمد عياد
١٦٨ - دراسات فى الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	ت : شكرى محمد عياد
١٦٩ - إبداعات أدبية	مجموعة من المبدعين	ت : شكرى محمد عياد
١٧٠ - الطريق	ميفيل دليبيس	ت : بسام ياسين رشيد
١٧١ - وضع حد	فرانك بيجو	ت : هدى حسين
١٧٢ - حجر الشمس	مختارات	ت : محمد محمد الخطابى
١٧٣ - معنى الجمال	واتر ت. ستيس	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤ - صناعة الثقافة السوداء	ايليس كاشمور	ت : أحمد محمود
١٧٥ - التليفزيون فى الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦ - نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	ت : جلال البنا
١٧٧ - أنطون تشيخوف	هنرى تروايا	ت : حصة إبراهيم منيف
١٧٨ - مختارات من الشعر اليونانى الطيخ	نخبة من الشعراء	ت : محمد حمدى إبراهيم
١٧٩ - حكايات أيسوب	أيسوب	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠ - قصة جاويد	إسماعيل فصيح	ت : سليم عبد الأمير حمدان
١٨١ - النقد الأدبى الأمريكى	فنسنت. ب. ليتش	ت : محمد يحيى

- ١٨٢ - العنف والنبوة و . ب . بيتس
١٨٣ - جان كوكتو على شاشة السينما رينيه جيلسون
١٨٤ - القاهرة .. حاملة لا تنام هانز إيندورفر
١٨٥ - أسفار العهد القديم توماس تومسن
١٨٦ - معجم مصطلحات هيجل ميخائيل أنوود
١٨٧ - الأرضة يزدج علوى
١٨٨ - موت الأدب القين كرنان
١٨٩ - العمى والبصيرة پول دى مان
١٩٠ - محاورات كونفوشيوس كونفوشيوس
١٩١ - الكلام رأسمال الحاج أبو بكر إمام
١٩٢ - ساحت نامة إبراهيم بك جا زين العابدين المراغى
١٩٣ - عامل المنجم بيتر أبراهامز
١٩٤ - مختارات من النقد الأنجلو-أمريكى مجموعة من النقد
١٩٥ - شتاء ٨٤ إسماعيل فصيح
١٩٦ - المهلة الأخيرة فالتين راسبوتين
١٩٧ - الفاروق شمس العلماء شبلى النعمانى
١٩٨ - الاتصال الجماهيرى إدوين إمري وآخرون
١٩٩ - تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية يعقوب لاندأوى
٢٠٠ - ضحايا التنمية جيرمى سيبيروك
٢٠١ - الجانب الدينى للفلسفة جوزايا رويس
٢٠٢ - تاريخ النقد الأدبى الحديث ج٤ رينيه ويليك
٢٠٣ - الشعر والشاعرية الطاف حسين حالى
٢٠٤ - تاريخ نقد العهد القديم زلمان شازار
٢٠٥ - الجينات والشعوب واللغات لويجى لوقا كافالى - سفورزا
٢٠٦ - الهولوية تصنع علماً جديداً جيمس جلايك
٢٠٧ - ليل إفريقى رامون خوتاسنديز
٢٠٨ - شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى دان أوريان
٢٠٩ - السرد والمسرح مجموعة من المؤلفين
٢١٠ - مثنويات حكيم سنائى سنائى الغزنوى
٢١١ - فرديناند بوسوسير جوناثان كلر
٢١٢ - قصص الأمير مرزيان مرزيان بن رستم بن شروين
٢١٣ - مصر منذ قوم نالين حتى رجل عبد القاهر ريمون فلاور
٢١٤ - قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع أنتونى جيدنز
٢١٥ - سياحت نامة إبراهيم بك جا زين العابدين المراغى
٢١٦ - جوانب أخرى من حياتهم مجموعة من المؤلفين
٢١٧ - مسرحيتان طليعتان صمويل بيكيت
٢١٨ - رايبولا خوليو كورتازان
- ت : ياسين طه حافظ
ت : فتحى العشرى
ت : نسوقى سعيد
ت : عبد الوهاب علوب
ت : إمام عبد الفتاح إمام
ت : علاء منصور
ت : بدر الديب
ت : سعيد الغانمى
ت : محسن سيد فرجاني
ت : مصطفى حجازى السيد
ت : محمود سلامة علاوى
ت : محمد عبد الواحد محمد
ت : ماهر شفيق فريد
ت : محمد علاء الدين منصور
ت : أشرف الصباغ
ت : جلال السعيد الحفناوى
ت : إبراهيم سلامة إبراهيم
ت : جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد
ت : فخرى لبيب
ت : أحمد الأنصارى
ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
ت : جلال السعيد الحفناوى
ت : أحمد محمود هويدى
ت : أحمد مستجير
ت : على يوسف على
ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف
ت : محمد أحمد صالح
ت : أشرف الصباغ
ت : يوسف عبد الفتاح فرج
ت : محمود حمدى عبد الفنى
ت : يوسف عبد الفتاح فرج
ت : سيد أحمد على الناصرى
ت : محمد محمود محى الدين
ت : محمود سلامة علاوى
ت : أشرف الصباغ
ت : تاديه البنهاوى
ت : على إبراهيم على منوفى

٢١٩ - بقايا اليوم	كانو ايشجودو	ت : طلعت الشايب
٢٢٠ - الهبولية في الكون	باري باركر	ت : علي يوسف علي
٢٢١ - شعرية كفافى	جريجورى جوزدانيس	ت : رفعت سلام
٢٢٢ - فرانز كافكا	رونالد جراى	ت : نسيم مجلى
٢٢٣ - العلم فى مجتمع حر	بول فيرابنر	ت : السيد محمد نفادى
٢٢٤ - دمار يوغسلافيا	برانكا ماجاس	ت : منى عبد الظاهر إبراهيم السيد
٢٢٥ - حكاية غريق	جابريل جارتيا ماركث	ت : السيد عبد الظاهر عبد الله
٢٢٦ - أرض المساء وقصائد أخرى	ديفيد هريت لورانس	ت : طاهر محمد علي البربرى
٢٢٧ - المسرح الإسباني فى القرن السابع عشر	موسى مارديا ديف بوركى	ت : السيد عبد الظاهر عبد الله
٢٢٨ - علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	جانيت وولف	ت : مارى تيريز عبد المسيح وخالد حسن
٢٢٩ - مازق البطل الوحيد	نورمان كيما	ت : أمير إبراهيم العمرى
٢٣٠ - عن الذباب والفئران والبشر	فرانسواز جاكوب	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣١ - الدرافيل	خايمى سالوم بيدال	ت : جمال أحمد عبد الرحمن
٢٣٢ - مابعد المعلومات	توم ستينر	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣٣ - فكرة الاضمحلال	آرثر هيرمان	ت : طلعت الشايب
٢٣٤ - الإسلام فى السودان	ج. سبنسر تريمنجهام	ت : فؤاد محمد عكود
٢٣٥ - ديوان شمس تبريزى ج ١	جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقي شتا
٢٣٦ - الولاية	ميشيل تود	ت : أحمد الطيب
٢٣٧ - مصر أرض الوادى	روين فيدين	ت : عنايات حسين طلعت
٢٣٨ - العولة والتحرير	الانكتاد	ت : ياسر محمد جاد الله وعيسى مندولى أحمد
٢٣٩ - العربى فى الأدب الإسرائيلى	جيلرافر - رايوخ	ت : نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق
٢٤٠ - الإسلام والغرب وإمكانية الحوار	كامى حافظ	ت : صلاح عبد العزيز محمود
٢٤١ - فى انتظار البرابرة	ك. م كويتز	ت : ابتسام عبد الله سعيد
٢٤٢ - سبعة أنماط من الغموض	وليام إمبسون	ت : صبرى محمد حسن عبد النبى
٢٤٣ - تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج ١)	ليفى بروفنسال	ت : مجموعة من المترجمين
٢٤٤ - الغليان	لاورا إسكييل	ت : نادية جمال الدين محمد
٢٤٥ - نساء مقاتلات	إليزابيتا أديس	ت : توفيق على منصور
٢٤٦ - قصص مختارة	جابريل جرتيا ماركث	ت : علي إبراهيم علي منوفى
٢٤٧ - الثقافة الجماهيرية والحداثة فى مصر	ولتر أرمبرست	ت : محمد الشرقاوى
٢٤٨ - حقول عدن الخضراء	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٢٤٩ - لغة التمزق	دراجو شتامبوك	ت : رفعت سلام
٢٥٠ - علم اجتماع العلوم	لومنيك فينك	ت : ماجدة أباظة
٢٥١ - موسوعة علم الاجتماع ج ٢	جوردون مارشال	ت : ياشراف : محمد الجوهري
٢٥٢ - رائدات الحركة النسوية المصرية	مارجو بدران	ت : علي بدران
٢٥٣ - تاريخ مصر الفاطمية	ل. أ. سيمينوفا	ت : حسن بيومى
٢٥٤ - الفلسفة	ديف روينسون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٥ - أفلاطون	ديف روينسون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام

٢٥٦ - ديكاوت	ليف روبنسون وجودي جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٧ - تاريخ الفلسفة الحديثة	وليم كلي رايت	ت : محمود سيد أحمد
٢٥٨ - العجز	سير أنجوس فريزر	ت : عبادة كحيلة
٢٥٩ - مختارات من الشعر الأزمنى	نخبة	ت : فاروچان كانانچيان
٢٦٠ - موسوعة علم الاجتماع ج ٢	جورجون مارشال	ت : بإشراف : محمد الجوهري
٢٦١ - رحلة في فكر زكي نجيب محمود	زكي نجيب محمود	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٦٢ - مدينة المعجزات	إيوارد منوتيا	ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٦٣ - الكشف عن حافة الزمن	جون جرين	ت : علي يوسف علي
٢٦٤ - إبداعات شعرية مترجمة	هوراس / شلي	ت : لويس عوض
٢٦٥ - روايات مترجمة	أوسكار وايلد وصموئيل جونسون	ت : لويس عوض
٢٦٦ - مدير المدرسة	جلال آل أحمد	ت : عادل عبد المنعم سويلم
٢٦٧ - فن الرواية	ميلان كونديرا	ت : بدر الدين عروكي
٢٦٨ - ديوان شمس تبريزي ج ٢	جلال الدين الرومي	ت : إبراهيم الدسوقي شتا
٢٦٩ - وسط الجزيرة العربية وشرقها ج ١	وليم جيفور بالجريف	ت : صبري محمد حسن
٢٧٠ - وسط الجزيرة العربية وشرقها ج ٢	وليم جيفور بالجريف	ت : صبري محمد حسن
٢٧١ - الحضارة الفريية	توماس سي . باترسون	ت : شوقي جلال
٢٧٢ - الأديرة الأثرية في مصر	س. س. والترز	ت : إبراهيم سلامة
٢٧٣ - الاستعمار والثرة في الشرق الأوسط	جوان آر. لوك	ت : عنان الشهاوي
٢٧٤ - السيدة بوبارا	رومولو جلاجوس	ت : محمود علي مكي
٢٧٥ - ت. س. إليوت شاعرًا وناقدًا وكاتبًا مسرحيًا	أقلام مختلفة	ت : ماهر شفيق فريد
٢٧٦ - فنون السينما	فرانك جوتبران	ت : عبد القادر التلمساني
٢٧٧ - الجينات : الصراع من أجل الحياة	بريان فورد	ت : أحمد فوزي
٢٧٨ - البدايات	إسحق عظيموف	ت : ظريف عبد الله
٢٧٩ - الحرب الباردة الثقافية	فرانسيس ستونر سوندرز	ت : طلعت الشايب
٢٨٠ - من الأدب الهندي الحديث والمعاصر	بريم شند وآخرون	ت : سمير عبد الحميد
٢٨١ - القردوس الأعلى	مولانا عبد الحليم شرر الكهنوي	ت : جلال الحفناوي
٢٨٢ - طبيعة العلم غير الطبيعية	لويس وليبرت	ت : سمير حنا صادق
٢٨٣ - السهل يحترق	خوان روافو	ت : علي اليمبي
٢٨٤ - هرقل مجنوناً	يوريبيدس	ت : أحمد عثمان
٢٨٥ - رحلة الخواجة حسن نظامي	حسن نظامي	ت : سمير عبد الحميد
٢٨٦ - سياحت نامه إبراهيم بك ج ٢	زين العابدين المراغي	ت : محمود سلامة علاوي
٢٨٧ - الثقافة والمولة والنظام العالي	أنتوني كينج	ت : محمد يحيى وآخرون
٢٨٨ - الفن الروائي	بيفيد لودج	ت : ماهر البطوطي
٢٨٩ - ديوان منجوهري الدامغانى	أبو نجم أحمد بن قوص	ت : محمد نور الدين
٢٩٠ - علم اللغة والترجمة	جورج موفان	ت : أحمد زكريا إبراهيم
٢٩١ - المسرح الإسباني في القرن العشرين ج ١	فرانشيسكو رويس رامون	ت : السيد عبد الظاهر
٢٩٢ - المسرح الإسباني في القرن العشرين ج ٢	فرانشيسكو رويس رامون	ت : السيد عبد الظاهر

٢٩٢ - مقدمة للأدب العربي	روجر آلان	ت : نخبة من المترجمين
٢٩٤ - فن الشعر	يوالو	ت : رجاء ياقوت صالح
٢٩٥ - سلطان الأسطورة	جوزيف كامبل	ت : بدر الدين حب الله الديب
٢٩٦ - مكبث	وليم شكسبير	ت : محمد مصطفى بدرى
٢٩٧ - فن التحويل اليونانية والسورينية	ديونيسيوس ثراكس - يوسف الأهوازي	ت : ماجدة محمد أنور
٢٩٨ - مأساة العبيد	أبو بكر تافاوايليوه	ت : مصطفى حجازى السيد
٢٩٩ - ثورة التكنولوجيا الحيوية	جين ل. ماركس	ت : هاشم أحمد فؤاد
٣٠٠ - أسطورة برومثيروس مج ١	لويس عوض	ت : جمال الجزيرى وبهاء جاهين
٣٠١ - أسطورة برومثيروس مج ٢	لويس عوض	ت : جمال الجزيرى ومحمد الجندى
٣٠٢ - فنجنشتين	جون هيتون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٣ - بوذا	جين هوب وبيرن فان لون	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٤ - ماركس	ريوس	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٥ - الجلد	كروزيو مالابارته	ت : صلاح عبد الصبور
٣٠٦ - الحماسة - النقد الكانطى للتاريخ	چان - فرانسوا ليوتار	ت : تبيل سعد
٣٠٧ - الشعور	بيفيد بابينو	ت : محمود محمد أحمد
٣٠٨ - علم الوراثة	ستيف جونز	ت : معنوح عبد المنعم أحمد
٣٠٩ - الذهن والمنح	انجوس چيلاتى	ت : جمال الجزيرى
٣١٠ - يونج	ناجى هيد	ت : محيى الدين محمد حسن
٣١١ - مقال فى المنهج الفلسفى	كوانجود	ت : فاطمة إسماعيل
٣١٢ - روح الشعب الأسود	وليم دى بوير	ت : أسعد حليم
٣١٢ - أمثال فلسطينية	خابير بيان	ت : عبد الله الجعيدى
٣١٤ - الفن كعدم	جينس مينيك	ت : هويدا السباعى
٣١٥ - جرائم فى العالم العربى	ميشيل بروندينو	ت : كاميليا صبحى
٣١٦ - محاكمة سقراط	أ. ف. ستون	ت : نسيم مجلى
٣١٧ - بلا غد	شير لايموفا - زنيكين	ت : أشرف الصباغ
٣١٨ - الأدب الروسى فى السنوات العشر الأخيرة	نخبة	ت : أشرف الصباغ
٣١٩ - صور دريدا	جايتير ياسييفاك وكريستوفر نوريس	ت : حسام نايل
٣٢٠ - لمعة السراج لحضرة التاج	مؤلف مجهول	ت : محمد علاء الدين منصور
٣٢١ - تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج ٢، ١ ج)	ليفى بروفنسال	ت : نخبة من المترجمين
٣٢٢ - وجهات نظر حبية فى تاريخ الفن الغربى	نيليو، إيوجين كلينباور	ت : خالد مفلح حمزة
٣٢٣ - فن الساتورا	تراث يونانى قديم	ت : هانم سليمان
٣٢٤ - اللعب بالنار	أشرف أسدى	ت : محمود سلامة علاوى
٣٢٥ - عالم الآثار	فيليب يوسان	ت : كريستين يوسف
٣٢٦ - المعرفة والمصلحة	جورجين هايرماس	ت : حسن منقر
٣٢٧ - مختارات شعرية مترجمة	نخبة	ت : توفيق على منصور
٣٢٨ - يوسف وزليخة	نور الدين عبد الرحمن بن أحمد	ت : عبد العزيز بقوش
٣٢٩ - رسائل عبد الميلاد	تد هيوز	ت : محمد عيد إبراهيم

٢٢٠ - كل شيء عن التعتيل الصامت	مارفن شيرد	ت : سامي صلاح
٢٢١ - عندما جاء السردين	ستيفن جرائ	ت : سامية دياب
٢٢٢ - رحلة شهر الصل وقصص أخرى	نخبة	ت : علي إبراهيم علي منوفي
٢٢٣ - الإسلام في بريطانيا	نبيل مطر	ت : بكر عباس
٢٢٤ - لقطات من المستقبل	آرثر س. كلارك	ت : مصطفى فهمي
٢٢٥ - عصر الشك	ناتالي ساروت	ت : فتحي العشري
٢٢٦ - متون الأهرام	نصوص قديمة	ت : حسن صابر
٢٢٧ - فلسفة الولاء	جوزايا رويس	ت : أحمد الأنصاري
٢٢٨ - نظرات حائرة وقصص أخرى من الهند	نخبة	ت : جلال السعيد الحفناوي
٢٢٩ - تاريخ الأدب في إيران ج٢	علي أصغر حكمت	ت : محمد علاء الدين منصور
٢٣٠ - اضطراب في الشرق الأوسط	بيرش بيربيرجلو	ت : فخري لبيب
٢٣١ - قصائد من رلكه	راينر ماريا رلكه	ت : حسن حلمي
٢٣٢ - سلامان وأبسال	نور الدين عبد الرحمن بن أحمد	ت : عبد العزيز بقوش
٢٣٣ - العالم البرجوازي الزائل	نادين جورديمر	ت : سمير عبد ربه
٢٣٤ - الموت في الشمس	بيتر بلانجوه	ت : سمير عبد ربه
٢٣٥ - الركض خلف الزمن	بونه ندائي	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٢٣٦ - سحر مصر	رشاد رشدي	ت : جمال الجزيري
٢٣٧ - الصبية الطائشون	جان كوكو	ت : بكر الحلو
٢٣٨ - المتصورة الأولى في الأدب التركي ج١	محمد فؤاد كوبريلي	ت : عبد الله أحمد إبراهيم
٢٣٩ - دليل القارئ إلى الثقافة الجادة	آرثر والدرون وآخرين	ت : أحمد عمر شاهين
٢٤٠ - بانوراما الحياة السياحية	أقلام مختلفة	ت : عطية شحاتة
٢٤١ - مبادئ المنطق	جوزايا رويس	ت : أحمد الأنصاري
٢٤٢ - قصائد من كفافيس	قسطنطين كفافيس	ت : نعيم عطية
٢٤٣ - الفن الإسلامي في الأتلس (منسية)	باسيليو بابون مالدونالد	ت : علي إبراهيم علي منوفي
٢٤٤ - الفن الإسلامي في الأتلس (ثباتية)	باسيليو بابون مالدونالد	ت : علي إبراهيم علي منوفي
٢٤٥ - التيارات السياسية في إيران	حجت مرتضى	ت : محمود سلامة علاوي
٢٤٦ - الميراث المر	بول سالم	ت : بدر الرفاعي
٢٤٧ - متون هيرميس	نصوص قديمة	ت : عمر الفاروق عمر
٢٤٨ - أمثال الهوسا العامة	نخبة	ت : مصطفى حجازي السيد
٢٤٩ - محاورات يارمنيدس	أفلاطون	ت : حبيب الشاروني
٢٥٠ - أنثروبولوجيا اللغة	أندريه جاكوب ونويلا باركان	ت : ليلى الشربيني
٢٥١ - التصحر : التهديد والمجابهة	آلان جرينجر	ت : عاطف معتمد وآمال شاور
٢٥٢ - تلميذ باينبرج	هاينرش شبورال	ت : سيد أحمد فتح الله
٢٥٣ - حركات التحرر الأفريقي	ريتشارد جيبسون	ت : صبري محمد حسن
٢٥٤ - حادثة شكسبير	إسماعيل سراج الدين	ت : تجلاء أبو عجاج
٢٥٥ - سأم باريس	شارل بودلير	ت : محمد أحمد حمد
٢٥٦ - نساء يركضن مع النئاب	كلاريسا بنكولا	ت : مصطفى محمود محمد

- ٣٦٧ - القلم الجريء نخبة
٣٦٨ - المصطلح السردى جيرالد برنس
٣٦٩ - المرأة فى أدب نجيب محفوظ فوزية العشماوى
٣٧٠ - الفن والحياة فى مصر الفرعونية كليلا لويت
٣٧١ - المتصلة الأولون فى الأدب التركى ج. محمد فؤاد كوبرلى
٣٧٢ - عاش الشباب وانغ مينغ
٣٧٣ - كيف تعد رسالة دكتوراه أمبرتو إيكو
٣٧٤ - اليوم السادس أندريه شديد
٣٧٥ - الخلود ميلان كونديرا
٣٧٦ - الغضب وأحلام السنين نخبة
٣٧٧ - تاريخ الأدب فى إيران ج. على أصغر حكمت
٣٧٨ - المسافر محمد إقبال
٣٧٩ - ملك فى الحديقة سنيل بات
٣٨٠ - حديث عن الخسارة جونتر جراس
٣٨١ - أساسيات اللغة ر. ل. تراسك
٣٨٢ - تاريخ طبستان بهاء الدين محمد إسفنديار
٣٨٣ - هدية الحجاز محمد إقبال
٣٨٤ - القصص التى يحكيها الأطفال سوزان إنجيل
٣٨٥ - مشترى العشق محمد على بهزاد
٣٨٦ - نفاعاً عن التاريخ الألبى النسوى جانيث تود
٣٨٧ - أغنيات وسوناتات جون دن
٣٨٨ - مواعظ سعدى الشيرازى سعدى الشيرازى
٣٨٩ - من الأدب الباكستانى المعاصر نخبة
٣٩٠ - الأرشيقات والمدن الكبرى نخبة
٣٩١ - الحافلة الليكية مايف بينشى
٣٩٢ - مقامات ورسائل أندلسية فرناندو دي لاجرانخا
٣٩٣ - فى قلب الشرق ندوة لويس ماسينيون
٣٩٤ - القوى الأربع الأساسية فى الكون بول ديفيز
٣٩٥ - آلام سياوش إسماعيل فصيح
٣٩٦ - السافاك تقى نجارى راد
٣٩٧ - نيتشه لورانس جين
٣٩٨ - سارتر فيليب تودى
٣٩٩ - كامى ليفيد ميروفتس
٤٠٠ - مومو مشياثيل إنده
٤٠١ - الرياضيات زيادون ساردر
٤٠٢ - هوكنج ج. ب. ماك ايفوى
٤٠٣ - ربة المطر والملابس تصنع الناس تومور شتورم
٤٠٤ - تعويذة الحمى ليفيد إبرام
٤٠٥ - إيزابيل أندريه جيد
٤٠٦ - المستعربون الإسبان فى القرن ١٩ مانويلا ماتانتاريس
- ت : البراق عبد الهادى رضا
ت : عابد خزندار
ت : فوزية العشماوى
ت : فاطمة عبد الله محمود
ت : عبد الله أحمد إبراهيم
ت : وحيد السعيد عبد الحميد
ت : على إبراهيم على منوفى
ت : حمادة إبراهيم
ت : خالد أبو اليزيد
ت : إنبوار الخراط
ت : محمد علاء الدين منصور
ت : يوسف عبد الفتاح فرج
ت : جمال عبد الرحمن
ت : شيرين عبد السلام
ت : رانيا إبراهيم يوسف
ت : أحمد محمد نادى
ت : سمير عبد الحميد إبراهيم
ت : إيزابيل كمال
ت : يوسف عبد الفتاح فرج
ت : ريهام حسين إبراهيم
ت : بهاء جاهين
ت : محمد علاء الدين منصور
ت : سمير عبد الحميد إبراهيم
ت : عثمان مصطفى عثمان
ت : منى الدرويش
ت : عبد اللطيف عبد الحليم
ت : نخبة
ت : هاشم أحمد محمد
ت : سليم حمدان
ت : محمود سلامة علاوى
ت : إمام عبد الفتاح إمام
ت : إمام عبد الفتاح إمام
ت : إمام عبد الفتاح إمام
ت : ياهر الجوهري
ت : معنوح عبد المنعم
ت : معنوح عبد المنعم
ت : عماد حسن بكر
ت : ظبية خميس
ت : حمادة إبراهيم
ت : جمال أحمد عبد الرحمن

- ٤٠٧ - الألب الإسباني المعاصر بقلم كليليه أقلام مختلفة
٤٠٨ - معجم تاريخ مصر جوان فوتشركنج
٤٠٩ - انتصار السعادة برتراند راسل
٤١٠ - خلاصة القرن كارل بوير
٤١١ - همس من الماضي جينيفر آكرمان
٤١٢ - تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج ٢، ٣) ليفي بروفنسال
٤١٣ - أغنيات المنفى ناظم حكمت
٤١٤ - الجمهورية العالمية للآداب ياسكال كازانوفا
٤١٥ - صورة كوكب فريدريش دورنيمات
٤١٦ - مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر أ. أ. رتشاردز
٤١٧ - تاريخ النقد الأدبي الحديث ج ه رينيه ويليك
٤١٨ - سياسات الزمر الحاكمة في مصر الثمانية جين هاثواي
٤١٩ - العصر الذهبي للإسكندرية جون ماريو
٤٢٠ - مكرو ميجاس فولتير
٤٢١ - الولاء والقيادة في المجتمع الإسلامي روى متحدة
٤٢٢ - رحلة لاستكشاف أفريقيا ج أ نخبة
٤٢٣ - إسراءات الرجل الطيف نخبة
٤٢٤ - لوائح الحق ولوامع العشق نور الدين عبد الرحمن الجامي
٤٢٥ - من طاووس حتى فرح محمود طلوعى
٤٢٦ - الخليليش وقصص أخرى من أفغانستان نخبة
٤٢٧ - باندبيراس الطاغية باي إنكلان
٤٢٨ - الخزائن الخفية محمد هوتك
٤٢٩ - هيجل ليود سبنسر وأندرجي كروز
٤٣٠ - كانط كرستوفر واث وأندرجي كليموفسكى
٤٣١ - فوكو كريس هيروكس وزدران جفتيك
٤٣٢ - ماكياثلى باتريك كيرى وأوسكار زاريت
٤٣٣ - جويس ديفيد نوريس وكارل فلتنت
٤٣٤ - الرمانسية بونكان هيث وچودن بورهام
٤٣٥ - توجهات ما بعد الحداثة نيكولاس زيريج
٤٣٦ - تاريخ الفلسفة (مج ١) فريدريك كويلستون
٤٣٧ - رحالة هندي في بلاد الشرق شيلي النعماني
٤٣٨ - بطلات وضحايا إيمان ضياء الدين بييرس
٤٣٩ - موت المراهبي صدر الدين عيني
٤٤٠ - قواعد اللهجات العربية كرستن بروسستاد
٤٤١ - رب الأشياء الصغيرة أروندهاتي روى
٤٤٢ - حثشبسوت (المرأة الفرعونية) فوزية أسعد
٤٤٣ - اللغة العربية كيس نورستينج
- ت : طلعت شاهين
ت : عنان الشهاوي
ت : إلهامى عمارة
ت : الزواوى بغورة
ت : أحمد مستجير
ت : نخبة
ت : محمد البخارى
ت : أمل الصبان
ت : أحمد كامل عبد الرحيم
ت : مصطفى بنوى
ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
ت : عبد الرحمن الشيخ
ت : نسيم مجلى
ت : الطيب بن رجب
ت : أشرف محمد كيلانى
ت : عبد الله عبد الرازق إبراهيم
ت : وحيد النقاش
ت : محمد علاء الدين منصور
ت : محمود سلامة علاوى
ت : محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
ت : ثريا شلبى
ت : محمد أمان صافى
ت : إمام عبد الفتاح إمام
ت : إمام عبد الفتاح إمام
ت : إمام عبد الفتاح إمام
ت : إمام عبد الفتاح إمام
ت : حمدى الجابرى
ت : عصام حجازى
ت : ناجى رشوان
ت : إمام عبد الفتاح إمام
ت : جلال السعيد الحفناوى
ت : عايدة سيف النولة
ت : محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
ت : محمد الشرقاوى
ت : فخرى لييب
ت : ماهر جويجاتى
ت : محمد الشرقاوى

٤٤٤ - أمريكا اللاتينية : الثقافات القديمة لاوريت سيجورنه

٤٤٥ - حول وزن الشعر پرويز ناتل خانلري

ت : صالح علماني

ت : محمد محمد يونس

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية
رقم الإيداع ٩٢٩٥ / ٢٠٠٢

دربارة وزن شعر

المجلس
الأعلى
للثقافة



هذا الكتاب عبارة عن عدة مقالات تبلغ الثمانية جمعها «ع.أ. سعيدي» من مجلة «سخن» وأعطاهما من عنده عنوان «درباره وزن شعر» أي «حول وزن الشعر» وعناوين هذه المقالات على ترتيبها: الشعر، لغة الشعر، موسيقى الألفاظ، وزن الشعر الفارسي، أنواع الوزن في الشعر الفارسي، التنوع في الوزن الواحد، نغمة الحروف، قالب الشعر.

وقد توحى عناوين هذه المقالات بتعدد موضوعاتها، ولكنها - في حقيقة الأمر - تخدم هدفاً واحداً هو «وزن الشعر» بمفهوم يقربه إلى الموسيقى اللفظية عن طريق اختيار اللفظ بجرسه وطنينه وما بحروفه وأصواته من ارتفاع وانخفاض ومد لخدمة النغمة والوزن، أكثر مما يقربه إلى العروض كعلم ببحوره وأوزانه وزحافاتهِ وعِلله.